

Die Ravennatischen Sarkophage

Karl Goldmann

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES HEFT XLVII.

DIE

RAVENNATISCHEN SARKOPHAGE.

DIE
RAVENNATISCHEN SARKOPHAGE

VON

KARL GOLDMANN

MIT 9 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906



MEINEN ELTERN.

INHALT.

KATALOG
DER ZU RAVENNA BEFINDLICHEN ALTCHRISTLICHEN SARKOPHAGE.

IN S. FRANCESCO.

G. 348, 2—5; R. 320—22. — Große Missionsszene.
H. 0,78 — B. 2,04 — T. 0,78.

ES Deckels beraubt dient der S. in der Apsis des r. Seitenschiffs als Altar. Struktur: Auf vorspringendem Fundament erhebt sich eine Arkatur von Säulen mit korinthisch-reduzierten Kapitälen; vom Abakus steigen Rundbogen auf und schlagen sich von Säule zu Säule; von ihnen springen Konchen zur Wand zurück; diese ist nicht gerundet, sondern eben, so daß das Ganze zur scheinbaren Nischen-Architektur wird. Ueber die Rundbogen legt sich als horizontal gegliederte Platte das Epistyl. Das Dach, das es tragen soll, fehlt. Das Ganze als Haus oder Tempel gedacht. Die beiden Langseiten haben je sechs Säulen und je fünf Nischen, die zwei Schmalseiten von diesen je zwei, von jenen je drei. Die Säulen gewunden kanelliert. In den Zwischenräumen der Bogen je ein stilisierter Akanthus. An den Kapitälen Bohrer angewendet. Von den Kapitälen der Ecksäulen schlägt ein Akanthusblatt auf zum Epistyl. Zwischen den beiden ersten Profilen des Unterbaues ein Gewinde von Blattwerk. Zwischen dem 1. und 2. Profil des Epistyls lesbisches Kyma als Ornament. Das Epistyl selbst liegt umgekehrt auf dem S.

Darstellung: In jeder der Nischen eine Figur. Die Figuren, durch die Säulen getrennt, durch den Gestus miteinander verbunden. Es sind: Christus und die 12 Jünger. Christus ist zweimal dargestellt:

in der mittleren Nische jeder der beiden Langseiten je einmal. Beide Male sitzt er auf einem Thron, dessen Lehne in seinem Rücken sichtbar wird. Die Füße ruhen auf einem Schemel. Die Gestalt hier wie dort gleichartig. Herrscherhafte Haltung; das r. Bein etwas zurückgesetzt. Die Gestalt wendet sich beide Male nach l., dem nahenden Jünger zu. Haupthaar im Kranz geschnitten mit Locken, die etwas nach hinten fallen; Kleidung: Das Pallium römischer Imperatoren. Einfache nicht stilisierte Gefaltung. An den frei herabhängenden Teil des Pallium greift die rechte Hand. Die l. hält eine Rolle dem Jünger zur l. entgegen. Das Antlitz Christi bartlos, ins Oval gehend.

Auf der dem Beschauer zugekehrten Langseite steht der Jünger zur l. ruhig aufrecht; er kehrt sein Gesicht gegen Christus; sein Gewand ist ebenfalls das Pallium. Das Angesicht bärtig. Die eine Hand, ehemals gegen Christus gestreckt, fehlt. Dieser Jünger ist Petrus.

Paulus ist der dem Herrn nahende Jünger der anderen Langseite; Kahlköpfigkeit charakterisiert ihn als zweiten Hauptapostel. Das Antlitz ist bärtig. In etwas gebückter Haltung, auf den Händen das Devotionstuch geht er Christus entgegen. Kleidung: einfaches togaartiges Pallium. Es ist dies auch die Kleidung der übrigen Jünger. Alle stehen aufrecht; die Apostel der Langseiten wenden das Haupt gegen die Mitte. Sie sind abwechselnd bärtig und jugendlich-bartlos. Ebenso an jeder Schmalseite je ein bärtiger und bartloser mit je einer Rolle.

Alle Gestalten voll aus dem Stein herausgearbeitet und nur an den Rückseiten mit ihm verwachsen. Jede für sich individuell aufgefaßt. Struktur und Ornamentik durchgearbeitet bis auf Einzelheiten wie z. B. das Kymation. Der Sockel ehemals ein Teil des Deckels. Er trägt an der untersten Platte die Inschrift:

HIC IACET CORPVS D: LIBERII ARCHIEP.

Erhaltung des S.: im allgemeinen sehr gut; Folgendes zerstört:

Die l. Hand des 2. Jüngers der jetzigen Hauptseite
» » » » 1. » links der anderen Langseite
» r. » » einen Jüngers der einen Schmalseite.

Einige Finger an der Hand des Jüngers r. von Christus auf der einen Langseite.

G. 347, 2—4; R. 323, 324. — Große Missionsszene.
H. 0,79 — B. 2,06 — T. 0,89.

Standort: im r. Seitenschiff. Struktur: Bis auf wenige Einzelheiten dem Bau von S. 348 entsprechend. Etwas feiner gearbeitet die Kapitäle, das Blatt zwischen den Bogen Weinlaub mit herabhängender

Traube. Alle anderen ornamental-struktiven Motive wie beim vorigen S. Allein nur drei Seiten bearbeitet; leer ist die zweite Langseite.

Der Deckel bildet ein Giebeldach (stumpfer Winkel) und imitiert die Ziegeldeckung eines Hauses. Am unteren Rand je vier Löwenhäupter. Die beiden Giebelfelder enthalten a. Zwei Tauben zu beiden Seiten eines das Monogrammkreuz enthaltenden Lorbeerkranzes, von dessen Blättern sie naschen. b. Zwei Tauben, am Kreuz pickend.

Vier Akroterien an den vier Ecken. Die beiden vorderen tragen ein Wappen der Renaissancezeit, die hinteren sind leer.

Die Darstellung: Sie drückt die Idee des bereits bekannten S. aus: Christus, den Jüngern die Mission erteilend. Jedoch fehlt die Gegendarstellung zur einen Langseite. Hier erteilt Christus die Mission an Paulus; die Petrusszene hätte die andere (unbehauene) Seite aufnehmen sollen. Christus und die Jünger sind aufgefaßt wie bei S. 348. Fast genau entspricht der Christus dieses S. dem vorigen. Neu ist nur ein von seinem Gewand herabhängender Schlüssel. Paulus wie an 348 gekennzeichnet, auch in der Haltung. Rollen halten der 2. Jünger l. und der 1. r. von Christus. Der erstere erhebt den einen Arm, ebenso der 2. r. von Christus. Kleidung auch hier das Pallium. Bärtig ist die Hälfte der Jünger. Auf der einen Schmalseite legt ein Apostel die Hand nachdenklich ans Kinn. Technisch und stilistisch sind die Figuren von der Art des vorigen S.

Erhaltung: Fast vollkommen; außer der einen Hand Christi und einigen Fingern an den Händen eines Jüngers fehlt den Figuren nichts. Vom Ornament ist nur das κυμάτιον etwas beschädigt.

G. 387,8; R. 325,26. — S. der Spätzeit.

Standort: Bei der Hauptpforte. Dimensionen: monumentaler Art. Deckel: Ziegeldach mit 4 Akroterien; jedes mit einem weibl. Kopf geziert. Auf der Mitte des Deckels ein Wappen des Barock. Struktur: (Verwitterte) Pilaster umfassen den Sockel. Langseite 1: Durch Profilierung begrenztes Feld. In ihm halten zwei geflügelte Eroten eine Tafel mit Inschrift aus d. J. 1707. Langseite 2: Unbehauen. Schmalseite 1: Monogrammkreuz mit α und ω und einem Stern (des Balaam nach Gar.) darüber. Palmen, zwei Lämmer. Schmalseite 2: das Gleiche. Giebelfeld 1: Kreuz mit ⳨ Giebelfeld 2: Dasselbe. Erhaltung des S.: sehr verwittert. Charakter der Spätzeit.

In S. Francesco noch 2 S. derselben Art, nur ohne Darstellung und mit matter Profilierung der Felder als Verzierung.

IN S. MARIA IN PORTO.

G. 349, 1—3; R. 434. — Missionsszene.
H. 0,62 — B. 2,05 — T. 0,52.

Der S. ist in einer Höhe von 2 m in die Wand eingelassen; ein Teil seiner Tiefe steckt in ihr.

Struktur: 4 kannelierte Säulen tragen eine Deckplatte, auf der das Dach ruht. Die Säulen auf vorspringendem Fundament. Unter diesem zwei Löwenhäupter, auf denen das Ganze ruht. Deckel: Zellenbekleidung. Langseite: In der Mitte auf einem Thron Christus. Auffassung ähnlich wie bei S. 347 und 348. Zur L. naht Paulus, dem er eine Schrift überreicht. Auch Paulus ähnlich wie auf S. 347 und 348. Zur R. Christi ein Jünger, der die Hand zur Devotion erhebt. Dasselbe tun die beiden äußeren Jünger. Langseite 2 ist unsichtbar, in die Wand eingelassen. Schmalseite 1: Zwei Jünger mit Kränzen, die sie auf Devotionstüchern dem Herrn entgegentragen. Schmalseite 2: zeigt dasselbe. Giebelfeld 1: Lamm. Giebelfeld 2: Fruchtkorb mit Blattwerk, von dem 2 Tauben naschen.

Mit Ausnahme des Paulus sind sämtliche Dargestellten bartlos und jugendlich. Die Art der Darstellung entspricht der Auffassung der S. 347 und 348. Die Löwenhäupter, sehr stilisiert, aus romanischer Epoche. Die Deckplatte geschmückt mit lesbischem κυμα. Die Kapitäle reduziert-korinthisch. Unterhalb des S. an der Wand eine Inschrift:

Hic situs est Petrus peccans cognomine dictus
cui dedit hanc aulam meritorum condere Christus
Anno milleno centeno debita solvit.
In decimoq. nono deffunctus corpore dormit.

Quatro Kalend. Aprilis Die autem IV Jul. 1721 recogn. coram ill^{mo} ac rev^{mo} archiep. Crispo Pr. ex rogitu D. Petri Malandra.

In S. Apollinare in classe.

G. 346, 2; R. 250, 51, 644. — Missionsdarstellung.
H. 0,62 — B. 1,41 T. 0,70.

Deckel: Rundgewölbt, auf jeder Seite 3 Monogrammkreuze, im Uebrigen glatt. Die Langseiten von einem Band aus fortlaufendem lesb. κυμα eingefaßt, die Schmalseiten durch einfache Profilierung.

Deckelfeld 1: Von lesb. κυμα gefaßte Darstellung: Kreuz; zu beiden Seiten auf einem Strauch eine Taube.

Deckelfeld 2 hat die gleiche Darstellung. Die S.-Wände von vier Pilastern gefaßt; sie sind kanneliert und haben korinthisierendes Kapitäl. Die Deckplatte mit fortlaufendem lesb. κυμα geziert.

Die Darstellung zeigt Christus mit den 12 Jüngern. Langs. 1: Christus mit je 3 Aposteln zu jeder Seite. Er sitzt auf einem Thron. Das Haupt schmückt ein Nimbus. Zu seiner Linken naht eilends Paulus (kahlköpfig, bärtig) und nimmt eine Rolle entgegen, zur Rechten Petrus, der ein Kreuz trägt. Für die andern hält Christus in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch. Die beiden äußersten Jünger tragen je einen Kranz, sie sind bärtig; die beiden mittleren, bartlos, heben die Hände gegen Christus.

Schmals. 1: Drei Jünger disputierend, Rollen tragend, jugendlich. Schmals. 2: Drei ohne Rollen, im Disput; der erste l. hat eine Kugel in der Hand, der zweite und dritte, einander die Hände reichend.

Langs. 2: In der Mitte Kreuz, dann je ein Pfau, dann Weinreben. Volle Arbeit.

Der S. gut erhalten.

S. des Bischofs Theodorus.

G. 391,3 — R. 252, 53, 638. H. 0,52 — B. 2,08 — T. 0,68.

Deckel: Rund und glatt. Auf jeder Seite 3 Monogrammkränze mit Ei im Kranz, der aus Lorbeer gebildet. Inschrift am Deckel: Hic requiescit in pace Theodorus V. B. arcihepiscopus.

Langs. 1: In der Mitte Monogramm (mit α u. ω), daneben Weinranken mit Reben. Langs. 2: Weingerank mit Reben und Tauben in den Zweigen. Schmals. 1 und 2 enthalten in flachgepreßter Arbeit Blattwerk mit Kreuz und je 3 Tauben.

Die Erhaltung der Einzelheiten ist vollkommen, die Arbeit exakt und fein.

S. d. Bischofs Graziosus.

G. 392, 3 — R. 249. H. 0,72 — B. 2,12 — T. 0,82.

Deckel: Rund mit leichter Einziehung. Vorn 2 Kreuze; unten Flechtornament. Felder unbehauen. Langs. 1: 3 Kreuze mit der Inschrift: Hic tumulus clausum servat corpus dn̄ Graziosi s̄cissimi ac

ter beatissimi archiepiscopi. Die andern Seiten unbehauen. Der S. sehr verwittert, die Arbeit plump.

S. d. Bischofs Johannes.

G. 392, 2 — H. 0,91 — B. 2,40 — T. 1,01.

Der leicht eingezogene Deckel trägt Bandornament wie der vorige; sonst schmucklos; Felder unbehauen. Langs. 1: Drei plumpe Kreuze; zwischen ihnen die Inschrift: Hic tumulus clausum servat corpus domini Johannis scissimi ac ter beatiss. archiep. Schmals. 1: Einfaches Kreuz. Die andern Seiten unbehauen. Das Ganze von rohen Pilastern eingefaßt. Schlechte Arbeit.

S. mit Arkaden.

G. 390, 2—4 — R. 254, 55, 639. H. 0,90 — B. 2,20 — T. 0,91.

Deckel stark eingezogen. Die Seiten unten von Flechtwerk umlaufen. Feld 1: Zwei Pfauen an einer Amphora, aus der Reben wachsen. Feld 2: Mon.-Kreuz mit 2 Tauben. Langs. 1: Vier Bogen-Nischen, durch Säulen und Muscheln gebildet. In der 1. und 4. je ein Palmbaum, in den andern je ein Kreuz. Schmals. 1: mit angehängtem ☧. Unter einem Bogen Lamm mit Nimbus, auf dem mit den 4 Flüssen stehend. Schmals. 2: Bogen; darunter an einer Amphora 2 auf Säulen stehende Tauben. Langs. 2: 3 auf Säulen gestellte Bogen; unter dem mittleren ein Kreuz und aufgeschlagener Vorhang; in dem 1. und 3. je ein Kreuz.

Der S. von 4 Pilastern mit korinthisierendem Kapitäl eingefaßt. Arbeit der Spätzeit.

S. mit Lämmern.

G. 391, 2. H. 0,95 — B. 1,15 — T. 1,06.

Deckel eingezogen. Auf seiner Vorderseite 2 Pfauen; zwischen ihnen Mon.-Kreuz mit + und ☧ und angehängtem α u. ω. Feld 1: 2 Tauben; zwischen ihnen ☧ Feld 2: Kantharus mit Tauben.

4 unkannelierte Säulen mit korinthischem Kapitäl fassen den S. ein. An der Deckplatte Schilfornament. Langs. 1: Kreuz mit α u. ω, daneben ein Lamm und Palme. Langs. 2: Kreuz mit α u. ω. Schmals. 1: Berg mit 4 Flüssen; auf ihm Kreuz ☧ und 2 Tauben.

Schmals. 2: Kreuz mit Lamm; oben Taube. Plumpe Arbeit. Erhaltung gut.

S. mit aufgelöster Architektur.

G. 392, 1. — R. 259. H. 0,71 — B. 1,15 — T. 0.92.

Der S. eingefaßt von 4 Halbsäulen, deren Kapitäl unbestimmbar. Auf der Vorders. des eingezogenen Deckels Bandornament sowie 2 Kreuze mit α u. ω, von Lorbeerkränzen umfaßt. Felder unbehauen.

Langs. 1: Auf Säulen (Kapitäl unbestimmbar) ruhende Bogen. Im 1. und 2. eine Ampel. Im 3.: Kreuz mit α u. ω. Zwischen dem 1. und 2. und dem 3. und 4. je ein Lamm, über dem ein Kreuz.

Alle andern Seiten unbehauen. Inschrift am Deckel: Hic tumulus clausum servat corpus domini Felicis scissimi ac ter beatiss. archiepiscopi.

Die Arbeit so schlecht, daß Einzelnes kaum zu erkennen.

S., wenig bearbeitet. Deckel: rund und eng gewölbt. Auf der Vorders. 3 Mon.-Kreuze. Feld 1: Kreuz. Feld 2: Kantharus. 4 Pilaster mit Kap. ohne Charakter an den 4 Ecken. Langs. 1: Kranz, ein Kreuz umschließend. Daneben je ein Lamm und Palme. Schmals. 1 u. 2: Flachgearbeitetes Blattwerk. S. 4 unbehauen. Arbeit aus der Zeit völligen Verfalls.

S., fast unbehauen. Auf dem Deckel ganz roh ausgeführt: 2 Pfauen am Kantharus. Eine Seite weist in gleich grober Arbeit 2 das Kreuz tragende Lämmer auf, zwischen denen ein Mon.-Kreuz.

S. mit Arkaden. Deckel niedrig gewölbt, mit Zellen bekleidet. Um ihn läuft ein Eierstabprofil. Feld 1: Muschel, Feld 2: Monogramm ☧. Langs. 1 Arkadenreihe. In 1 u. 6 Palme, in 2 u. 5 Kreuz, in 3 u. 4 Pfauen am Kantharus. Langs. 2: Wie die vorige, nur Lämmer statt Pfauen. Schmals. 1 u. 2: je zwei Arkaden mit Kreuz. Darstellung gut ausgeführt und gut erhalten.

IM DOM.

Darbringung von Märtyrerkränzen.

G. 345, 1—3. — R. 195, 196.

H. 0,92 — B. 2,35 — T. 1,03.

Deckel: hochgewölbt, mit Schilfblatt gedeckt. Feld 1: Monogrammkranz, den ein Ei schließt. Feld 2: 2 Lämmer zwischen einem mit ⳩ geschmückten Kreuz. Der S. von 4 starken ge-

wunden kannelierten Säulen umfaßt. Das Gebälk trägt fortlaufendes lesb. κυμα.

Alle Figuren treten in Hochrelief über die Begrenzungsfläche heraus. Die Darstellung zeigt den thronenden Christus zwischen den von beiden Seiten heraneilenden Aposteln Paulus und Petrus. Die drei Figuren ganz ähnlich den entsprechenden auf S. 346. Der Thron steht auf einem Berg. Wolken ziehen um das Haupt Christi. Zu seinen Füßen ergießen sich 4 Quellen. Der Nimbus um sein Haupt tritt stark hervor. Die Apostel bringen Märtyrerkränze, dem des Paulus streckt Christus die Hand entgegen. Petrus trägt ein Kreuz. Die Szene rechts und links von je einem starken Palmbaum eingefaßt.

Schmals. 1: Mon.-Kranz mit α u. ω, der Kranz von einem Ei geschlossen. Um den Kranz rankt sich Blattwerk; r. und l. je eine Taube. Schmals. 2: Ein Krug, dem Zweige mit Trauben entwachsen. Langs. 2: Rebzweige mit Trauben; in dem Gezweig Tauben. Der S. ruht auf 2 Löwenkrallen und 2 Konsolen. Er ist ganz architektonisch aufgefaßt; Säulen und Deckplatte treten stark hervor. Größenverhältnisse monumentaler Art. Das Kapitäl wie bei S. 346. Die Arbeit des Einzelnen exakt, die Erhaltung vollkommen. Der S. gilt als der des hl. Raynald.

G.336a,1—R 198,99. — Lehrszene.
H 1,02 — B 1,96 — T 0,86.

Der S. steht auf einem starken Sockel. An seinem unteren Rand die Inschrift: Corp. ss. Rav. archiep. Exuperantii ab eccl. S. Agnet. et Maximiani ab eccl. S. Andreae transl. ANT. CODRONCHI archiep. in hac quam consecr. ara recond. VIII Kal. Aug. MDCCCIX.

Haupts.: Zwischen 2 großen die Szene einfassenden Palmen Christus mit Petrus und Paulus. Christus mit den Aposteln auf gleicher Fläche stehend — mit Nimbus ohne Initial. Die eine Hand, von der 2 Finger ausgestreckt, erhoben, in der andern, über deren Gelenk ein Gewandteil fällt, die Rolle haltend. Petrus, jugendlich bartlos, hält in der L. das Kreuz und erhebt die R. gegen Christus. Paulus hebt die L. gegen die äußere Palme und hält in der R. ein Buch.

Langs. 2: nicht sichtbar, da der S. in die Wand eingelassen ist. Schmals. 1: Wenig bearbeitetes Rankenwerk mit Kreuz in der Mitte. Schmals. 2: Stark heraustretendes Mon.-Kranz mit α ☧ ω. Der Kranz aus Lorbeerblättern.

Der Untersatz neu. Ohne ihn mißt der S. in der H. 0,86. 4 Säulen stützen die Deckplatte. Sie sind gewunden kanneliert. Ihr Ka-

pitäl besteht aus kelchartigem Blattwerk, das zu einem rosettengeschmückten Abakus emporschlägt. Der Deckel des S., der jetzt als Altar dient, fehlt.

G. 334, 4—337, 1—3 — R. 192, 93. — Lehrszene.
H. 0,95 — B. 2,41 — T. 1,15.

Der S. ruht auf 2 Löwenpranken und 2 Konsolen. Deckel: hochgewölbt. Auf jeder Seite zwischen 2 Kreuzen ein Mon.-Kranz enthaltend.

Hauptseite: 5 Nischen, aus Konchen und Säulen gebildet. An den Ecken je eine Doppelsäule. Auf ihr je ein geflügeltes Tier, das nicht näher zu bestimmen. Starke Deckplatte, mit Blütenornament geziert. In Nische 1 und 5 je ein Krug mit Blattwerk. In der mittleren Christus stehend, in einer Hand das aufgeschlagene Buch haltend, mit der anderen darauf deutend. Christus bartlos, mit stumpfen Zügen. Stumpf auch die Gesichter des Petrus und Paulus in den folgenden Nischen. Paulus mit einem Buch; die eine Hand ist lehrend erhoben. Ebenso bei Petrus, der mit der andern das Kreuz trägt. Als Füllungen zwischen den Nischen zweimal ein Krug, zweimal Blattwerk.

Schmals. 1: Zwei Nischen, durch eine Säule getrennt. In jeder Nische 2 brennende Kerzen, in ihrer Mitte * in runder Einfassung. Schmals. 2: zeigt das Gleiche. Langs. 2: zwei Schafe, gegeneinander gekehrt. Deckelfeld 1: Blattwerk, das sich um einen mit Blüten gefüllten Krug rankt. Feld 2: 2 Pfauen; zwischen ihnen Mon.-Kranz aus Lorbeer, enthaltend; den Kranz schließt ein Ei. An der Deckplatte, aus der Fläche tretend, ein Nashorn.

Die Arbeit dieses S. ist plumper als die des vorigen, was das Figurale betrifft, sehr eingehend aber in Bezug auf Ornamentik. Erhaltung vortrefflich. Er gilt als S. des hl. Barbazian.

Sarkophage im Grab des Braccioforte, — bei S. Francesco.

1. Großer S. mit Giebeldeckel und 4 Akroterien; alle Seiten unbehauen, mit Ausnahme von einer, die einen Blumenkranz trägt.

2. Ebensolcher mit Kreuz auf einer Seite.

3. Ein ähnlicher, aber aus Travertin und mit einem runden zellenbedeckten Dach.

Ferner 6 unbehauene Sarkophage, Steinkästen ähnlich.

G. 344. — R. 339—41. S. mit Lehr- u. Marienszenen.
H. 1,12. — B. 2,55 — T. 1,11.

Riesig gewölbter Deckel; auf jeder Seite ein Kreuz. Auf der Vorderseite ferner die Inschrift (später Zeit): Pignatorum agnationi ex Guidone Gaspar pronep. iud. et aeq. P. P. Vier Akroterien; auf den beiden der Vorders. 2 Blumenkrüge, auf den andern Pflanzenornament. Feld 1: Einfaches Kreuz; Feld 2 unbehauen. Der S. von 4 mächtigen kannelierten Pilastern (korinthisierendes Kapitäl) und einer hohen dreifach profilierten Deckplatte gehalten; die Pilaster stehen auf einer noch schärfer profilierten in der Mitte eingezogenen Grundplatte. Das Ganze auf hohen Konsolen. Langs. 1: R. und l. je eine große Palme. Christus auf dem Thron, der auf niederem Felsen steht. Den einen Fuß setzt er auf eine Schlange, der andere ruht auf einem Löwen. Er hält eine Rolle auf dem Schoß und hebt die andere Hand lehrend empor. L. und r. je ein Jünger, von denen der eine den Arm gegen Christus hebt, in ruhiger Haltung. Schmals. 1: Maria am Spinnrocken; neben diesem der Korb für das Gesponnene. Zu Maria tritt ein geflügelter Engel. Schmals. 2: Die Heimsuchung: 2 Frauen, die sich begegnen. R. und l. je ein stilisierter Baum. Langs. 2: Zwei Hirsche am Kantharus. Charakter und Erhaltung des S.: Der S. einer der monumentalsten; die architektonischen Motive gut erhalten, die Figuren sehr beschädigt. Von keiner das Gesicht erkennbar, allen fehlen die Hände. Sehr verwittert; dennoch wirken alle Gestalten monumental.

IM MUSEUM.

G. 332. — R. 53, 54. — 3 Wände eines S.: eine Lehr- und zwei Erlösungsszenen.

Museum Nr. 533. H. 1,00 — B. 2,13 — T. 1,14.

Wand 1: 2 kannelierte Pilaster mit korinthisierendem Kapitäl als vertikale, rohe Profilierung als horizontale Einfassung. Christus auf dem Berg mit den 4 Flüssen. Sein Haupt umgibt ein Nimbus,  sein Haar lang herabwallend. Die eine Hand reicht nach r. eine Rolle, die andere ist lehrend erhoben. R. eilt Paulus heran; er trägt auf einem Devotionstuch ein Buch. Weiter r. eine Palme, dann eine Frauengestalt. Zur L. Christi steht mit erhobener Hand Petrus; hierauf gleichfalls Palme, dann eine etwas gebeugte männliche Gestalt, deren eine Hand gegen Christus ausgestreckt. Wand 2: Daniel zwischen 2 Löwen. Seine Arme (einem fehlt die Hand) ausgestreckt. Wand 3:

Christus mit dem Nimbus erhebt die (halb zerbrochene) Hand gegen die Kranke, die in Tücher gewickelt in einem durch Fundament und Bogen angedeuteten Gebäude liegt. Daneben ein Baum, auf dem ein Vogel sitzt. Der stilist. Charakter dieses S. ganz ähnlich dem des vorigen; die Erhaltung schlecht; kein Gesicht mehr erkennbar. Einzelheiten an den Gliedmaßen abgebrochen. Die Löwen sind auf eine ans Romanische erinnernde Art stilisiert.

R. 348. — Mus. Nr. 514. — S. mit Schafen.

H. 0,68 — B. 2,06 — T. 0,70.

Deckel: Giebel, nicht urspr. dazu gehörend. Der S. gefaßt von 4 Pilastern, die weit kanneliert. Wand 1: Zwei Schafe (rohe Arbeit); in der Mitte Mon.-Kranz . Wand 2: Mon.-Kranz gleicher Art. Wand 3: Kantharus. Wand 4: unbehauen. Alles in ganz roher Arbeit ausgeführt.

Mus. Nr. 504. — Deckel: Giebel mit 4 leeren Akroterien. Feld 1: 2 Tauben am Mon.-Kranz. Feld 2: 2 Schafe am Kreuz. Wand 1: 2 Kreuze. Wand 2: Unter einem Bogen Kreuz mit angehängtem α und ω. Wand 3: Dasselbe. Wand 4: Unbehauen. Größenverh. ähnlich denen des vorigen.

Mus. Nr. 495. Deckel nicht urspr. dazugehörend: Giebel mit 4 Akroterien; unbehauen. Wand 1: Zwischen 2 Palmen 2 Schafe am Mon.-Kranz . Wand 2: Monogramm . Alles andere unbehauen. Verhältnisse den vor. ähnlich. Deckel aus Travertin.

Mus. Nr. 488. Deckel urspr. unbehauener Giebel; auf seinen 2 vorderen Akrot. je ein Wappen der Barockzeit. Wand 1: Bandflechtwerk, um 3 Seiten ziehend. Wand 2: Ebenso; dazu ein Kreuz. Wand 3: Dasselbe. Wand 4: Unbehauen. Der ganze S. aus pietra d'Istria.

Mus. Nr. 466 und 478. Zwei Wände eines S. Beide tragen in der Mitte ein ornamentales Monogr.; sonst glatt.

Mus. Nr. 416. Kinder — S.

H. 0,51 — B. 1,10 — T. 0,57.

Nur eine Wand behauen: Ganz verwittertes Flechtwerk umschließt ein Feld mit 2 kaum zu deutenden Löwen.

Drei ganz unbehauene S. (nicht numeriert).

Mus. Nr. 24. Nur der Giebel skulpiert und zwar mit plumpen Zellen. Alles andere unbehauen.

In **S. Agata** 6 große Sarkophage, die meisten ganz unbehauen. Einer trägt als Zier 2 Pfauen, ein anderer ein Kreuz.

In **S. Vitale**. Im Hof 5 S., 3 davon unbehauen, einer mit Profilierung einer Schmalseite, der andere mit einem roh gehauenen Kreuz auf jeder Seite. Im Innern: 3 S., zwei mit Profilierung und Kreuzen, einer unbehauen. In der Kapelle r. vom Chor:

G. 311—R 50—52 — S. des hl. Isaac.

H. 0,66 — B. 2,89 — T. 1,10.

Deckel rundgewölbt, glatt, mit leichter Einziehung. Auf dem Deckel Kreuz und Inschrift:

† ΕΝΤΑVΘΑ · ΚΕΙΤΑΙ · 'Ο · ΣΤΡΑΤΗΓΗΣΑΣ ·
ΚΑΛΩΣ · ΡΩΜΗΝ · ΤΕ · ΦVΛΑΞΑΣ · ΑΒΛΑΒΗ ·
ΚΑΙ · ΤΗΝ · ΛVΣΙΝ · ΤΡΙΣ · ΕΞ · ΕΝΙΑVΤΟΙC · ΤΟΙC ·
ΓΑΛΗΝΟΙC · ΔΕCΠΟΤΑΙC · ΙCΑΑΙΟC · ΤΩΝ ·
ΒΑCΙΛΕΩΝ · 'Ο CVΜΜΑΧΟC · 'Ο ΤΗC ·
ΑΠΑCΗC · ΑΡΜΕΝΙΑC · ΚΟCΜΟC · ΜΕΤΑC ·
ΑΡΜΕΝΙΟC · ΗΝ · ΓΑΡ · ΟVΓΟC · ΕΚ ·
ΛΑΜΠΡΟV · ΤΕΝΟVC · ΤΟVΤΟV · ΘΑΝΑΤΟC ·
ΕVΚΛΕΩC · 'Η CVΜΒΙΟC · CΩCΑΝΝΑ ·
CΩΦΡΩΝ · ΤΡVΤΟΝΟC ·

Der S. von vier kannelierten Säulen mit korinthisierendem Kapitäl gefaßt. Gebälk mit lesb. Kyma geziert. Langs. 1: Maria mit dem Kind auf einem Thron. Maria hält das Kind vor sich hin; es streckt den einen Arm aus. Um sein Haupt der einfache Nimbus. Die 3 Weisen nahen in lebhafter Bewegung hintereinander herschreitend mit fliegenden Gewändern. In der einen vorgestreckten Hand halten sie ein Geschenk. Der mittlere wendet sich nach dem folgenden um. Dem Kind und den Weisen fehlt je ein Arm, ferner den beiden äußeren Weisen ein Bein. Die Gesichter aller etwas verwittert. Die Weisen tragen phrygische Mützen und fremde Tracht. Ueber Maria ein Stern. Schmals. 1: Christus mit der Kranken, fast genau wie auf S. 332. Christus fehlt eine Hand. Schmals. 2: Daniel in der Löwengrube, der Darstellung auf S. 332 entsprechend. Langs. 2: Monogrammkreuz, l. u. r. je eine Palme und ein Pfau. Deckelfeld 1: Unbehauen. Das andere trägt einfaches Kreuz.

IM MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA.

R. 673. — S. der Galla Placidia.

H. 101,30 — B. 2,60 — T. 1,20.

Riesig gewölbter Deckel mit 4 mächtigen Akroterien. Auf den 2 Langseiten Spuren einer Profilierung; sonst unbehauen. Der S. merkwürdig durch seine außerordentlichen Dimensionen und durch die Ueberlieferung, der zufolge er mit Silber überzogen war.

G. 356 — R. 62, 63. Sog. S. des Honorius.

H. 1,06 — B. 2,30 — T. 1,17.

Deckel rund, mit feinen Schuppen bekleidet. Um seine Felder läuft ein Eierstab, um seine Seiten Bandflechtwerk. Feld 1 : 2 Lämmer an einer Palme. Feld 2 : 2 Reihen Bandflechtwerk, darüber Monogr. mit α und ω. Seite 1 : Unter einem auf Säulen stehenden Baldachin das Lamm auf dem Berg. Hinter ihm ein Kreuz mit 2 Tauben. R. und l. davon je ein Bogen, auf ebensolche Säulen gestellt; darin ein Kreuz mit 2 Vögeln. Seite 2 und Seite 3: Kantharus. Seite 4: Darstellung von S. 1, nur hier im Bas-Relief. Der S. von 4 kannelierten Säulen mit Blattkapitäl gefaßt, im Einzelnen exakt ausgeführt und gut erhalten.

G. 355 — R. 64, 65. — Sog. S. des Konstantius.

H. 0,95 — B. 2,30 — T. 1,00.

Giebeldeckel mit Akroterien; auf den beiden vorderen zwei Monogramme, eines davon mit α und ω Feld 1 : Kantharus. Feld 2 : Monogramm mit α und ω Seite 1 : Lamm mit Nimbus auf dem Berg, dem vier Quellen entspringen. Unten zu beiden Seiten je ein Lamm, hierauf je eine Palme. Seite 2; Kantharus, an dem 2 Vögel naschen. L. und r. je eine Palme. S. 3 und 4 unbehauen. Reine Ausführung des Einzelnen; gute Erhaltung.

IM ERZBISCHŒFLICHEN PALAST.

Fragment einer S.-Wand: Baldachin mit der Inschrift: Hic requiescit in pace vir sbl Sedaignucus et cubicularius regis Theodorici qui vixit ann plm XL. Depositus est sub DIIII LD. Martias Basilivium, VC cons. indictione quarta. Daneben l. und r. je ein Bogen auf Säulen. Zeitbestimmung gegeben: Der cubicularius des Theodorich muß Mitte

des VI. Jahrh. gelebt haben. Die plumpe Arbeit selbst spricht keine bestimmte Zeit aus.

Fragment einer S.-Wand; 2 Pilaster, dazwischen Tafel mit Inschrift: Aurel. Matidiae M. Aurel Justus et Aurel Marina Sorori et Infanti dulcissimae.

BEGRIFF DER ALTCHRISTLICHEN PLASTIK.

DIE altchristliche Architektur des westlichen Reiches bedeutet in ihren frühen Perioden eine Abkehr vom römischen Barock zur Einfachheit. Sie nimmt nur eine Auswahl aus dem gleichzeitigen Architekturstil an: indem sie die hoch ausgebildeten Formen des Rundbaues im allgemeinen ablehnt, nimmt sie fast ausschließlich die basilikale Anlage auf und selbst sie so vereinfacht wie möglich. Insofern ist sie eine Reduktion des allgemeinen spätrömischen Baustils.[1]

Der gleichen Erscheinung unterlegt die frühchristliche Plastik. Sie verzichtet fast gänzlich auf die Freistatue und wählt zur Sichtbarmachung ihrer Ideen das dazu geeignetere Relief. Es ist nicht mehr Eigendarstellung, sondern der untergeordnete Ausdruck und Teil eines Ganzen: es gelangt — der Ausnahmen sind nicht viele — nur mehr an den von der Antike übernommenen Sarkophagen zur Verwendung und ist berufen, ihre Bedeutung und Ideen zu illustrieren.

Was bei der Architektur nur für den Westen gilt, hat für die Plastik von Ost und West seine Gültigkeit: es macht sich eine strenge Reduktion geltend, die die Plastik dem Sarkophag zuweist und unterordnet. Und zwar auf verschiedene Art in verschiedenen lokalen und Kultur-Grenzen. Der Unterschied wird oft vernachlässigt. Le Blant in «les sarcophages de la Gaule» streift ihn nur leicht, F. X. Kraus erkennt innerhalb weniger Provinzen. Festgestellt und genau begrenzt ist eigentlich nur eine römische und eine gallische Gruppe. Diese durch Le Blant, jene von Garucci, De Rossi und Johannes Ficker. Eine Reihe syrischer Sarkophage ist von De Vogüé gegeben; sehr wenig betrachtet sind die mailändischen, dalmatinischen, spanischen Sarkophage.[2]

Ebensowenig ist die Reihe der Sarkophage zu Ravenna als Gruppe für sich einer Untersuchung unterworfen worden. Sie vor allem muß eine gesonderte Gruppe genannt werden. Unsere Untersuchung wird ergeben, daß sie stilistisch wie ikonographisch außerordentlich isoliert dasteht.

Diese Untersuchung hat aber nicht nur den Zweck, die Verschiedenheit dieser Gruppe von den andern zu erforschen: Sie will vor allem die Art der Sarkophage zu Ravenna selbst bestimmen und die an ihnen statuierte Entwicklung in Stil und an Ideengehalt in Beziehung bringen zu dem Werdegang der ravennatischen sowie der altchristlichen Gesamtkunst und Kultur.

Kapitel I.

WESEN UND BEGRIFF DER RAVENNATISCHEN SARKOPHAGE.


ER Typus des altchristlichen Sarkophags ist eine Reduktion des antiken in erster Linie, was die Gesamterscheinung betrifft: die aus Kleinasien stammende κλίνη, im Rom der Kaiserzeit überaus gebräuchlich, verschwindet in der frühchristlichen Sarkophagkunst zu Gunsten der alten architektonischen Fassung, die im Sarkophag das Wohnhaus oder den Tempel darstellt.

Der frühchristliche Sarkophag Roms ist eine Weiterbildung des spätrömisch-heidnischen. Auch ihm sind die ungeteilten mit Figuren überfüllten Felder eigen, die, um viel zu erzählen, oft in zwei Reihen laufen; auch er kennt neben der architektonischen Fassung eine Gliederung der Wände, die auch hier keine strenge ist.

Anders der Sarkophag Ravennas. Dieser Typus entfernt sich bereits in seinen frühesten Exemplaren gänzlich vom spätrömischen. Er prägt den architektonischen Gedanken jener Gattung mit einer Strenge aus, daß er damit auf frührömische oder auf hellenistische Vorbilder zurückzugehen scheint. Also auf Zeiten eines strengen Stils, den die heidnisch-spätrömische und die frühchristliche Kunst nicht mehr kennt.

Die Untersuchung der ravennatischen Sarkophage kann sich nur auf diejenigen ausdehnen, die stilistisch oder ikonographisch Bemerkenswertes bieten. Wo dies nicht der Fall ist, genügt die im Katalog gegebene Beschreibung.[8] Als Material für die ravennatischen Sarkophage kommt mit zwei oder drei Ausnahmen der Spätzeit (s. Katalog) nur griechischer Marmor in Betracht, der gewiß auf dem Seeweg eingeführt wurde.

Der Standort der Sarkophage ist nicht wie in Rom ein Museum; die ravennatischen Denkmäler stehen, wenn sie auch mit dem Inventar zerstörter Kirchen manchmal ihre Plätze wechseln mußten, meist noch an den Orten, die einst zu ihrer Aufnahme bestimmt wurden: in den Kirchen und ihren Vorhöfen.

Ueber die Sarkophage Ravennas geben uns die meisten Chroniken der Stadt Berichte. Wir entnehmen ihnen, daß der Sarkophag ein besonders würdiges Grabmal war, dessen meist nur die Erzbischöfe teilhaftig wurden.

Die Sarkophage scheiden sich in zwei (historisch aufeinanderfolgende) Reihen, von denen jede wiederum aus Gruppen besteht. Die beiden Reihen stehen stilistisch und ikonographisch in großem Gegensatz zueinander. Vorläufig wollen wir ihn dadurch kennzeichnen, daß wir die erste frühere nach ihrem Hauptmerkmal Figurensarkophage nennen (d. i. Sarkophage, deren Hauptdarstellung sich mit der menschlichen Figur befaßt) und die folgende zweite nach ihrem Hauptmotiv (dem Pflanzen- und Tiersymbol) als ornamental-symbolische kennzeichnen.

Die einzelnen Werke werden mit den Nummern bezeichnet werden, unter denen Garucci sie abbildet.

DIE FIGUREN-SARKOPHAGE.

Kapitel II.

ERSTE GRUPPE; UMFASSEND 348, 347, 349.

N den Anfang einer Untersuchung der ravennatischen Sarkophage gehören die Figurensarkophage und unter ihnen sind zwei voranzustellen, die sich als die ältesten erweisen, die aber nicht nur historisch an die erste Stelle gehören, sondern auch stilistisch und ikonographisch: denn es liegen in ihrer Art die Anfänge der stilistischen und ideellen Entwickelung der ravennatischen S. überhaupt. Garucci bildet sie ab unter den Nummern 348, 2—5 und 347, 2—4.

S. 348 ist als Grabmal des Liberius inschriftlich bestimmt, dient als Altar und ist ohne Deckel. Der Deckel des andern S. hat vollständig antike Form, den Giebel, den wir an vielen S. der Kaiserzeit finden. Ebenso ist die Gesamtform der Sarkophage antik. Aber nicht spätrömisch-antik, sondern einer strengeren Art entsprechend, etwa der des (dem IV. vorchristlichen Jahrhundert entstammenden) klar gefaßten und streng gegliederten Sarkophags der Klagefrauen (Kais. Museum, Konstantinopel). Aus römischer Zeit ließe sich nur der Herakles-S. der Villa Borghese vergleichen; indes kennt seine Architektur diese Strenge doch nicht.

Es sind diese beiden Denkmäler, deren strenge Architektur von der Art aller Sarkophage frühchristlicher Zeit abweicht, nicht nur von allen andern ravennatischen, sondern überhaupt von sämtlichen frühchristlichen diejenigen, die dem architektonischen Gedanken des Sarkophags am genauesten entsprechen. Sie stimmen nicht nur in dieser architektonischen Auffassung miteinander überein, sondern auch in den

kleinsten Einzelheiten des Stils, wie die im Katalog gegebene Beschreibung zeigt. Verschieden ist nur: das Blattornament an S. 348 ist mehr stilisiert, ferner: an S. 348 ist zur Darstellung des Kapitäle der Bohrer angewendet, am andern nicht.

Daß bei der Darstellung der Figuren an S. 348 Christus zweimal gegeben ist, geschah vor allem wohl aus dekorativen Gründen: um keine der Bogenöffnungen leer zu lassen und um die mittlere auch auf der Parallelseite auszuzeichnen und damit auch der zweiten Langseite ihr Zentrum zu geben. In verständiger Weise aber benützte der Künstler diesen äußeren Anlaß, um mit dem einen wiederholten Darstellungsmotiv zwei Momente zu geben. Das Motiv bleibt das gleiche, der Inhalt wird ein anderer: Das eine Mal wendet sich der Herr an Petrus, das andere Mal betraut er Paulus mit der Mission.

Der Sarkophag war nach hellenisch-römischer Auffassung die bleibende Wohnstätte des Toten, der die Welt für immer verlassen hat, sie aber noch im Hades mit Inbrunst liebt — daher gab ihm die Pietät der Antike Symbole des Erdenlebens mit: daher schmückt sie ihm den Sarkophag mit Zeichen und Szenen, die irdisches genossenes Glück, die irdische Kraft bedeuten.

Der Sarkophag ist eine zeitliche Stätte nicht des ehemals Lebendigen, sondern nur seiner schlechten Hülle, die einst, wieder beseelt, die Seligkeit genießen soll — deshalb verzichtet die christliche Kunst, Erinnerungen an das schlechtere irdische Dasein zu geben, wohl aber versinnbildlicht sie an ihm Gedanken; Gedanken an das Kommende, an Auferstehung und Seligkeit.

Zu ihrer Darstellung bemächtigt sich die frühe christliche Kunst uralter Symbole; sie verleiht erstorbenen Zeichen neuen Gehalt: Pfau und Taube, Weinlaub und Lorbeer sollen, in neue und vielfache Kompositionen umgeschaffen, die Unsterblichkeitsideen des Christentums darstellen. Aus sinnlicher Sphäre sollen sie erhoben und in gedankliche übertragen werden — so sehr ist diese Sarkophagplastik Gedankenkunst. So liegt auch in den eigentlich genrehaften Darstellungen der beiden Giebelfelder nicht nur dekorative Absicht.

Die Taube ist eines der am meisten angewandten Symbole der altchristlichen Kunst. Es kommt ihr eine große Anzahl von Bedeutungen zu. Auf Sarkophagen dargestellt, bezieht sie sich meist auf die letzten Gedanken, mit denen das Christentum den Tod begreift: auf das Eingehen in ihn und auf den Austritt aus ihm (die Auferstehung). Unsere beiden Darstellungen werden meist als eine zusammengenommen; sie sind aber getrennt zu behandeln.

A. Die am Kreuz naschenden Tauben.

Daß in der Taube oft die Person Christi symbolisiert wird, beweist neben anderem folgende Stelle aus Prudentius kathem. hymn. III, 166: An mihi Christe columba potens sanguine pasta, cui cedit avis. Ferner ist eine Stelle des Kirchenvaters Tertullian bezeichnend: Das Haus unserer Taube ist dem Licht zugekehrt.

Die ersten fünf Jahrhunderte scheuen sich, bei Szenen wie Kreuzigung und Auferstehung, bei der Darstellungen also, die vom Leiden Christi, vom Kreuz sich nicht weit entfernen, den Herrn als Person zu geben. Besonders im Westen bestand diese Abneigung. Die Passion des Herrn wird in keiner abendländischen Darstellung bis zum Ende des V. Jahrhunderts mit Christus als Person gegeben. Bei den Szenen der Kreuzigung und der Auferstehung (denn diese ist erst des Leidens Abschluß, seine Vollendung noch nicht) wird für Christi Person ein Zeichen gewählt; selten ist es der an das Kreuz gelehnte mit ἰχθύς bezeichnete Fisch, fast immer ist es die Taube. Es läßt sich durch liturgische Stellen nicht direkt erweisen, ist aber in unserem Fall anzunehmen: daß die Darstellung der am Kreuz pickenden Taube den Vorgang der Kreuzigung symbolisch wiedergeben, daß sie ahnen lassen soll, wie Christus des Märtyrertodes teilhaftig wird und damit die erste Bedingung zur Erlösung erfüllt. Damit bezieht sich die Darstellung auch auf den Toten: die Kreuzigung Christi ist die Vorbedingung seiner Erlösung, seiner Seligkeit.

B. Zwei Tauben, die am Monogrammkranz naschen.

Was für die Kreuzigung gilt, besteht auch für die Auferstehungsszene zu Recht. Mit Ausnahme von blos zwei Darstellungen, die Kraus anführt, wird auch hier Christus von den Anfangszeiten bis ungefähr zum V. Jahrhundert nur symbolisch der Anschauung nahe gebracht.

Es gibt nun einen Typus für die Darstellung dieser Szene, der an vielen römischen und gallischen Sarkophagen sowie an Elfenbeintafeln sich findet. Siehe z. B. Garucci 350, 1, 2; 351, 1, 4. Von diesem Typus ist unsere Darstellung eine Abbreviatur. Damit ist sie eine Doppelte; denn schon die gewöhnliche Art ist bereits eine Abkürzung der ganzen Szene. Der gebräuchliche Typus ist eine Mischung symbolischer und überlieferter Momente. Symbolischer: denn das Auferstehungswunder selbst erscheint versinnbildlicht in der Taube, die hier nicht des Kreuzes, sondern seines Triumphes, seiner Frucht

teilhaftig wird, indem sie an dem das Kreuz siegreich krönenden Lorbeerkranze nascht. Um diesen symbolischen Vorgang dem Verstand deutlicher zu machen, sind Momente der Ueberlieferung zu ihm in Beziehung gesetzt: Oben vollzieht sich das Wunder, unten indes am Fuß des Kreuzstammes sitzen die Grabwächter und zwar der Ueberlieferung getreu in tiefem Schlaf.

Unsere Darstellung gibt nur die symbolische Hälfte dieses Ganzen: das Kreuz, gekrönt von dem das Monogramm enthaltenden Lorbeerkranz, von dessen Blättern zwei Tauben naschen. In der Kunst der späteren Zeit mag dies abgekürzte Auferstehungszeichen zum bloßen Ornament geworden sein, in der frühen, wo die Symbole erst neu erstehen, ist es auszulegen als Christus, der den Triumph des Kreuzes, die Auferstehung, genießt. Dieses Auferstehungssymbol, am Sarkophag dargestellt, bezieht sich damit auch auf den Toten selbst, auf s e i n e Auferstehung. Die beiden Giebelfelder unseres Sarkophages stehen somit in interessanter gedanklicher Verbindung: hier die Verheißung der Seligkeit (durch den Kreuzestod Christi), dort die Auferstehung, die Erfüllung.

Die Wände, die den Toten einschließen, sind von einem andern Gedanken bestimmt. Ihn erkennen wir, wenn wir die Einzelheiten seiner Art, die wir im folgenden untersuchen, später zusammenfassen.

Schon die Beschreibung im Katalog stellt fest, daß hier wie dort der gleiche Vorwurf: die Erteilung der Mission. An S. 348 gibt Christus eine zweifache. An den Typen der Missionsbetrauten Apostel ist dies erkennbar. Einmal ist nämlich der Jünger, zu dem der Herr sich wendet, kahlköpfig. Dies war in der altchristlichen Literatur und Plastik das Kennzeichen für Paulus. Die Apostelgeschichte erzählt, daß Paulus in Jerusalem das Haupthaar bis zur Kahlköpfigkeit sich geschoren habe. Auch die acta berichten davon und von diesen Quellen ist die Vorstellung und Charakterisierung Pauli in die weitere populär-sakrale Literatur und in die künstlerische Darstellung gedrungen. Noch ein anderes Zeichen aber bestätigt, daß in dem kahlköpfigen Jünger Paulus zu sehen ist: er empfängt von Christus die Schriftrolle, die — auf den meisten Apostelstellungen — das Kennzeichen des Paulus, des doctor gentium der Kirche ist.

Die parallele Darstellung der anderen Langseite zeigt Petrus als den missionsbetrauten Jünger. Für ihn ist der ausgebildete Typus gewählt, der sich im IV. und V. Jahrhundert befestigt hat: der Apostel als vollkräftiger Mann mit Bart und Haupthaar. Wahrscheinlich erhielt der Jünger von Christus sein Zeichen, den Schlüssel; erkennbar ist dies nicht mehr.

Christus ist Petrus zugewandt, aber nicht mit jener temperamentvollen Darreichungsgebärde der Gegendarstellung. Vielleicht deshalb meint Garucci, Petrus sei già creato da Cristo suo vicario. Demnach würde Christus (auf der Petrusszene) den Hauptjünger eben mit seiner Mission betraut haben und nun (auf der andern Seite) sich zum zweiten der Jünger wenden.

Die Hauptfigur selbst, Christus, ist an beiden Werken höchst charakteristisch aufgefaßt. In der Art der ersten Jahrhunderte, die in ihm den vergöttlichten Imperator sahen. Es ist ein Herrscher, der erhöht über seinen Mitstreitern thront, ein Imperator unter seinen ergebenen Ministern. Als Herrscher kennzeichnet ihn das Antlitz voll Majestät, die heroische Gebärde, die Bewegung, das kühn geschlungene Gewand, der erhöhte Thron. Aber auch das Zeremoniell seiner Getreuen, die nach der Sitte des Kaiserhofes das vom Imperator Empfangene nicht mit der bloßen Hand, sondern auf dem Devotionstuch entgegennehmen.

Und eine jugendliche Majestät ist es, die aus Christus strahlt, nicht die ernste des Leidens, die erst spätere Zeiten erfanden. Sie spricht so stark aus der ganzen Gestalt, daß der Nimbus, das Siegel der Macht hier nicht allein Tautologie, sondern vielleicht Abschwächung bedeuten könnte. Vielleicht aus diesem Gefühl heraus ist Christus an den frühen ravennatischen Sarkophagen ohne Nimbus dargestellt; er verschmäht, selbst die Macht, ihr äußeres Zeichen. An S. 347, 348, 349, wo er stürmisch herrscherhaft in Motiv und Bewegung, selbst die Würde repräsentiert, hat er ihr Symbol nicht nötig. An den späteren S. 332, 336, 345 dagegen ist er gelassen, ruhig, scheint in sich versunken und dieses Zeichens zu bedürfen.

Dieser Christus und diese Jünger haben mit christlicher Idee noch nichts gemein. Ebensowenig sind sie formell von einem etwa neuen christlichen Stil abhängig. Auch stilistisch ist das Imperatorentum Christi, die Rhetoreneigenart der Jünger klar gekennzeichnet. Wie die Idee Christi keineswegs den eigentlich christlichen, den leidenden Gott umfaßt, sondern die ganz antike des göttlichen Imperators ausdrückt, ebenso hängt auch formell die Gestalt mit der antiken Darstellung des Imperators zusammen. Kleidung und Haartracht sind noch antik. Die Gewandung furcht sich in sehr einfache nicht stilisierte Falten. Diese, nicht ins Kleinliche und Manierierte gezogen, wirken bedeutend. Der Typus der Kleidung ist der des römischen Pallium. Die Haartracht ist dieselbe wie sie an den Darstellungen junger römischer Imperatoren zu finden ist. Auch die Physiognomie ist die eines Cäsaren:

das ins rundliche Oval gehende Antlitz. Die Apostel, nach Alters- und Rangstufe verschieden charakterisiert, sind Römergestalten. Indes sind sie nicht spätrömisch, ebensowenig wie Christus selbst. Die einfachen durch große Züge gestalteten Gesichter, und die großzügige Art der Gewandung scheinen eher auf hellenistische Motive zurückzugehen. Die Pallien der Jünger sind weit einfacher als die der spätrömischen Gewandkunst. Vergleiche die zahlreichen Philosophen- und Rhetoren-Statuen der Kaiserzeit, ferner die Faltenmotive spätrömischer Reliefs wie des opfernden Markaurel (Konservatorenpalast) oder des Trajan am Opferaltar (Konstantinsbogen), wo die Faltenkunst ins Kleinste geht. Bewegung und die Art der Verkürzung kommen den besten antiken Vorbildern nahe. Vor allem die in ihrer Einfachheit großartige Bewegung Christi, ferner die imposante Haltung und fast monumentale Größe des äußersten Apostels (rechts) von S. 348, 2, schließlich die vollendet charakterisierende Figur Pauli.

Zu welchem Gedanken sich alle ikonographischen Einzelheiten gestalten, ergibt sich, wenn wir den Zusammenhang zur gleichzeitigen kirchlichen Literatur suchen, speziell — da es sich um Sarkophagszenen handelt — zur Liturgik der Sterbegebete. Weshalb erscheint Christus mit der Schar der Apostel an den Wänden der S a r k o p h a g e?

Als «Gesetzgeber und König» wurde Christus häufig in den Liturgien, am häufigsten aber in den Sterbegebeten angerufen. So naht er sich denn auch als Gesetzgeber und als König dem Toten und bewacht mit denen, an die er seine Gesetze erteilt, die irdische Hülle. Der letzte Wunsch, ja, der letzte Seufzer des Sterbenden ist also an seinem Sarkophag in Stein verkörpert. Welch edler Gedanke, den Toten mit der heiligsten zuletzt noch angerufenen Schar zu umgeben.

Egredienti itaque animae tuae de corpore splendidus angelorum coetus occurrat: iudex Apostolorum senatus adveniat!

Unsere Darstellungen sind die verkörperte Erfüllung dieser Hoffnung des Sterbegebetes (angeführt ist es von Ficker; Apostel 5, 6).

So lebhaft stand (Ficker, Apostel, 5) das Bild der Apostel vor den Augen der Christen, daß sogar bestimmte Schemata ihrer Zusammengehörigkeit aus der sakralen Literatur in die künstlerische Darstellung übergingen. Wenn der hl. Chrysologus die Zwölfzahl der Apostel preist, die «uns in ihrer gedreifachten Vierzahl ein Viergespann vor Augen stellt, auf welchem die vollkommene Trinität über den Erdkreis hinführt», so sehen wir, daß die Art unserer Einteilung jener gedreifachten Vierzahl, die die Trinität trägt, entspricht.

Der Gedanke der Hauptdarstellung steht mit den Ideen in Zusammenhang, die aus den Giebelfeldern sprechen. Unten der Empfang der Seele beim Eintritt in den Tod durch Christus und die Apostel, oben das Geschick, das ihr durch Christus zu Teil wird: Bedingung und Erfüllung des ewigen Lebens. Der Gedanke der unteren Szene spricht noch vom Eintritt ins Todesreich, über ihm aber thronen die Ideen der Verklärung.

Die ikonographische Betrachtung dieser beiden Sarkophage wird interessiert durch solchen Gedankenzusammenhang sowie durch seine Beziehungen zur sakralen Literatur, die rein ästhetische richtet ihr Hauptaugenmerk auf das Verhältnis zur römischen Antike, und die historische löst sich, durch die beiden Betrachtungsarten eigentlich schon von selbst.

Wir sahen, wie die Art unserer Sarkophage noch sehr auf die Antike zurückgeht, stilistisch sogar vollständig. Schon das würde uns berechtigen, die beiden Werke der frühesten Zeit altchristlicher Kunst zuzuweisen. Zur völligen Sicherheit und zur genauesten Zeitbestimmung kommt uns die Inschrift zu Hilfe, die den hl. Liberius nennt. Sie scheint ursprünglich zu sein, denn die Platte, die sie trägt, erweist sich bei näherer Besichtigung als Aufsatz des ehemaligen Deckels. Aber auch wenn sie nicht ursprünglich wäre, dürfte man ihr trauen, da sie ja in diesem Fall die Stimme uralter Tradition wäre (Fabri 414).[4]

De Rossi, Rubei, Fabri nennen den S. 348 den des Liberius II. Agnellus berichtet von ihm: Officiosissime sepultus est.[5] Er stirbt als Zeitgenosse des Kaisers Konstantin a. 351. Was S. 347 betrifft, so ist weiter wahrscheinlich, daß er das Grab Liberius III. ist. Nach Agnellus wurde dieser, der nur 20 Jahre später, nämlich a. 370 stirbt «sepultus in monasterio Sancti Pullionis non longe a porta quae vocatur nova». Das Kloster S. Pullio aber lag dieser Angabe Agnelli (porta nova!) und den Berichten Fabris gemäß bei dem heutigen S. Francesco (ehedem S. Pietro Maggiore) oder überhaupt an seiner Stelle. In S. Francesco aber wurde (Fabri 416) der Sarkophag Liberius III. später gleichfalls aufgestellt. Es ist also möglich, daß S. 347 der des Liberius III. ist.

Aber auch ohne diese Annahme wäre deutlich erkennbar, daß die beiden Werke zeitlich nicht weit voneinander getrennt sein können. In jedem Fall können ihre Entstehungszeiten als nah beieinander liegend angenommen werden, und wenn wir wirklich im S. 347 den des Liberius III. vor uns haben, ist diese Zwischenzeit durch die überlieferten 20 Jahre gegeben.

Die Entstehung unserer beiden Sarkophage ist (durch die Inschrift haben wir eine Bestimmung a quo) in den Anfang der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, vielleicht in die Jahre 350 und 370 zu verlegen. In eine Zeit also, da künstlerische Regungen neuerwachten, (sogar durch Edikte der Kaiser offiziell zu fördern versucht wurden).

Die Frage nach der Oertlichkeit der Entstehung von Sarkophagen gehört zu den undankbarsten. Vor allem, weil über die lokale Herkunft mobiler Kunstgegenstände (Elfenbeintafeln, sakrale Heiligtümer, Sarkophage) wenig zu erfahren ist. Unsere beiden Werke nun stehen allen andern gegenüber vollkommen isoliert. Ein Vergleich mit römischen und gallischen Sarkophagen, der mit Hilfe von Garuccis Abbildungen geführt werden kann, läßt das erkennen. An architektonischer Fassung und Gliederung und an tektonischem Raumgefühl sind die S. 347 und 348 allen andern überlegen. In jede Nische ist nur eine Figur gestellt. Dies wirkt einheitlich und findet sich nur höchst selten an gallischen Sarkophagen, fast nie an römischen, und wenn, dann technisch unvollkommen, z. B. an dem Missions-Sarkophage im Lateran, wo alle unsere Motive verkümmert vorkommen. In der isolierten Stellung unserer Figuren, die nur durch den Gestus zur Idee der Gesamtheit verbunden sind, gibt sich ein feines Formgefühl kund wie es kein einziger der allzu figurenreichen römischen S. christlicher Epoche aufweist. Kein außerravennatischer Sarkophag verbindet den Gedanken dieser Gattung, den des tektonisch aufgefaßten Tempels mit einer einheitlich durchgeführten Idee so vollkommen wie diese beiden Werke.

Da sich nun weder im Westen noch im Osten, soweit dessen Denkmäler bekannt, Gleichartigkeit erweisen läßt, — und da andererseits, wie der Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird, eine ähnliche Raumgestaltung sich nur noch an einigen späteren ravennatischen Sarkophagen findet, sind wir in der Lage, eine isolierte ravennatische Bildhauerschule anzunehmen, deren Tradition, auf Ravenna lokalisiert, sich dort fortpflanzt bis in spätere Jahrhunderte. Davon werden unsere weiteren Beispiele sprechen. Die Wahrscheinlichkeit einer derartigen speziell auf Ravenna beschränkten Schule wird noch glaubhafter durch die Tatsache, daß Ravenna gerade zur Entstehungszeit jener Werke sich anschickte, der mächtigste Kulturfaktor des Westens zu werden. Wie bewußt und gewaltig die ehemalige Provinzstadt zur Kaiser- und Großstadt umgeschaffen wurde, darüber gibt die Geschichte Bericht — für uns kommt in Betracht, daß auch die Architekturschöpfungen jenes Zeitraumes (360—420) gegenüber den römischen und denen des Ostreichs eine merkwürdige Isoliertheit aufweisen.[6]

Dieser plastischen Art oder Schule, der S. 347 und S. 348 entstammen, ist noch ein dritter zuzurechnen. Garucci bringt ihn unter 349, 1—3.

Den Gedanken: Christus inmitten seiner Jünger, eine in Ravenna traditionelle Sarkophag-Idee, hat der Künstler zum Vorwurf genommen — wobei unentschieden ist, ob er ihn ganz durchgeführt oder wie an S. 347 die hintere hier in die Wand eingelassene Seite unskulpiert gelassen hat. Das Relief der Hauptseite mit dem zwischen je zwei Aposteln thronenden Christus enthält außer schon bekannten Motiven (Schriftrollen, Adorationsgestus) noch ein neues: die beiden Jüngerpaare der Schmalseiten halten Lorbeerkränze. Lorbeerkränze in den Händen der Jünger finden sich nach Joh. Ficker (Apostel, 76) in der Frühzeit nicht häufig. (Siehe z. B. Garucci S. 329, 2.) Sie kennzeichnen ebenfalls laut Ficker die Apostel als solche, die überwunden haben. Der Apostel, an den sich der Herr wendet, ist als Paulus gekennzeichnet. Christus selbst sitzt auf einem Thron. Dieser findet sich als alleiniges Machtsymbol nur an den drei genannten Sarkophagen; es ist dies typisch für die Frühzeit; die spätere verleiht Christus den Nimbus oder stellt ihn mit dem Thron auf einen Berg (z. B. S. 345, 1; S. 332, 2).

Christus ist hier noch großartiger ins Heroische gesteigert. Es ist dies vor allem durch die gesteigerte Größe der Gebärde erreicht. Christi Gestalt ist festgehalten in einem Moment, da sie sich, lebhaft bewegt, beim Nahen des Apostels leicht zurücklehnt. Aber dies leicht angedeutete Zurücklehnen umreißt die Gestalt mit Majestät, wie sie, bewußt und doch naiv, aus keinem anderen Werk der frühchristlichen Kunst und kaum aus der römischen Antike zu uns spricht. In dieser etwas zurückhaltenden Gebärde liegt die Sicherheit, die Majestät, die Christus von dem nahenden Diener unterscheidet, es liegt in ihr der Unterschied geistiger Rangstufe; es ist, als ziehe Christus sich in sich selbst zurück. Die Entwicklung dieses Herrschermotivs ist an den Christusfiguren der beiden vorangegangenen Werke vielleicht zu erklären, eine Weiterbildung jedoch nirgends zu finden; es lassen sich nur zwei Paralleldarstellungen aufweisen, die, was die Steigerung betrifft, zwischen dieser Verkörperung des Herrschers Christus und den Christus-Figuren der S. 347 und 348 etwa die Mitte halten (siehe unten).

Dieser Sarkophag ist in Bezug auf seine Plastik überhaupt die Höhe der ravennatischen Entwicklung. Schon die oben besprochene Ausbildung der äußeren Majestät erfordert eine klare und zielbewußte plastische Kraft. Es kommt dazu die Charakterisierung der Figuren überhaupt.

Die Gesichter der Apostel sind im Einzelnen individualisiert, Paulus nach der Tradition, dennoch im Ausdruck verschieden von seinen Vorgängern (an S. 347 und 348). Die Stellung im Raume ist eine unbeengte, die Haltung ungezwungen bei den Figuren der Vorderseite, von einem gewissen Rhythmus gelenkt bei den Kreuzträgern. Die Füße sind meist in Verkürzung gegeben; dagegen fällt eine durchgehende Unvollkommenheit der Hände auf; sie sind entweder zu groß geraten oder ihre Verkürzung ist teils mißlungen. Die Gewandung gehört dem Vollendetsten an was frühchristliche Kunst hier schuf. Der Fluß der zarten Gewänder paßt sich den Bewegungen an. Wie das Gewand Christi in langen feingezogenen Falten gerafft und, an einigen Stellen, der Gebärde folgend, angespannt ist, wie die Gewänder der Kreuzträger herabwallen, wie die Umhüllungen, wo sie gespannt werden, die Glieder durchschimmern lassen — all dies läßt sich mit schönen und reichen Gewandmotiven antiker Kunst vergleichen. Was die Reliefierung betrifft, so sind die Figuren weniger statuarisch, sondern mehr mit der Wand verwachsen.

Unsere Darstellung ist mit zwei anderen, allerdings nicht Sarkophagszenen in Zusammenhang zu bringen. Die meist dem IV. Jahrhundert zugeschriebene Elfenbeinpyxis[1] des Berliner Museums zeigt stilistisch und ikonographisch große Aehnlichkeit. Die Gestalt Christi ist hier mit fast der gleichen Bewegung gegeben. Die leichte Rückwärtsneigung des Oberkörpers, die kräftige Gebärde der Arme, die eigentümliche Stellung der Füße, die damit zusammenhängende Spannung der unteren Gewandteile auch hier; dabei herrscht stilistisch doch nicht dieselbe Grazie, ideell nicht die gleiche Größe. Die Gesichter Christi (als des Imperators) und der Apostel (der Minister oder Rhetoren) haben Aehnlichkeit mit Zügen unserer Figuren, auch die Bewegung einzelner Gestalten erinnert an Motive des S. 349 (Jünger links vom Herrn — letzter Jünger links am Ende der Aposteldarstellung). An einem zu S. Nazario in Mailand aufbewahrten Silbergefäß (Venturi I, 513) finden wir gleichfalls Aehnlichkeiten. Auch hier das Imperatorenhaupt (bereits mit leichter Andeutung des Nimbus) und eine ähnlich scharfe Bewegung mit ähnlichen Gewandmotiven. Auch hier eine graziöse technische Durchbildung, die durch die Gewänder die Körperformen enthüllt.

Diese beiden Paralleldarstellungen, die mit der unsern zusammenhängen, mit ihr vielleicht ein Vorbild haben, und unsere beiden SS. 347 und 348 andererseits gewähren uns sicheren Hinweis zur Datierung des Sarkophags. Die vier ähnlichen Darstellungen gehören der

zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts an; wir können die unsere, die Idee und Stil, wenn auch gesteigert, mit ihnen gemein hat, ihnen historisch zugesellen und somit gleichfalls der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts zuweisen.

Die Fratzen-Konsolen dürften kaum der Entstehungszeit des S. 349 angehören. Ihre Technik: die Stilisierung aller Linien, besonders der Haare und Bärte spricht eher für romanische Zeit, für die also, in der der Sarkophag einem neuen Bestattungszweck dienen mußte.

Die Giebelfelder des Werkes zeigen zwei ornamentale Symbole. Die eine Seite enthält ein Lamm. Als Symbol Christi (die Apokalypse macht es als solches populär) bedeutet es einen Gegensatz zur Herrscherszene des Sockels. Vielleicht ist dieser Gegensatz bezeichnend für einen beginnenden in sich kontrastierenden Dualismus in der Auffassung des Herrn. Indes wird die Natur des Duldens hier eben doch nur beachtet: betont ist hier wie an den andern angeführten Werken das Imperatorische. Das zweite Giebelfeld schließt einen Fruchtkorb mit hervorquellendem Blattwerk ein, von dem zwei Tauben naschen — vielleicht ein Symbol der Seele, die von der Frucht der Unsterblichkeit genießt — eine Auslegung für die ein Beleg allerdings nicht zu finden.

Gestützt auf die in allen Einzelheiten bereits aufgeführten stilistischen und ikonographischen Uebereinstimmungen und auf die historische, konnten wir S. 347 und S. 348 als eine Art für sich betrachten; aus den oben gegebenen Gründen dürfen wir sie jetzt durch Hinzufügung von S. 349 zur Gruppe erweitern. Als Gruppe sind also diese drei Werke für sich zu nehmen und als die früheste aller ravennatischen zu betrachten.

Kapitel III.

S. 346, 2 ALS UEBERGANG ZUR ZWEITEN GRUPPE.

EINEN Uebergang zu einer zweiten Gruppe bedeutet der Sarkophag, den Garucci unter 346, 2 abbildet. Er füllt die Kluft aus, die stilistisch, ikonographisch und wohl auch historisch unsere erste Gruppe von einer zweiten gleichfalls aus drei Gliedern bestehenden trennt. In seinen Größenverhältnissen steht er den drei uns bereits bekannten Werken nahe. Noch nah: denn die Grabdenkmäler werden im Lauf der Jahrhunderte immer größer, monumentaler. Auch die Struktur des Sarkophages ist der des S. 349 ähnlich. Das Relief-Feld ist hier nur verhältnismäßig etwas niedriger und der Deckel ist mehr ins Hohe gewölbt, was beides eine leichte Verschiebung der Verhältnisse zur Folge hat. Die Reliefierung nähert sich der des S. 349.

Das Monogrammkreuz auf dem Deckel ist das noch nicht vollständig ausgebildete Monogramm mit der Verflechtung von Χ und Ρ mit dem Kreuz, sondern das einfachere, das nur den Anfangsbuchstaben mit dem Kreuzzeichen zu einer Figur verbindet. Solche — einfache wie ausgebildete — Monogrammkreuze sind den meisten ravennatischen Sarkophagen gleich Siegeln aufgeprägt, zusichernd, daß die Ruhestätte des Toten unter dem Schutz des Herrn stehe.

Ueber die am Kreuz pickenden Tauben der Giebelfelder gilt das bei der Besprechung von S. 347 Gesagte.

Mitte der Hauptszene ist der thronende Christus. Aber es ist nicht mehr jener heroische und in Majestät bewegte Herr der früheren Darstellungen, sondern ein fast ruhiger Herrscher. Freilich auch in dieser Ruhe noch König. Ein jugendliches Antlitz, nicht stürmisch bewegt,

wohl aber anscheinend ernst und mild. Das verloren gegangene Majestätische der Figur ist durch ein äußeres Zeichen ersetzt: durch den Nimbus mit den Initialen. Es wäre falsch anzunehmen, daß durch diesen eine gänzlich neue Auffassung Christi gegeben sei: Der Nimbus ist zu jener Zeit noch nicht Ausdruck der Heiligkeit, sondern einfach das der Antike entnommene Symbol der Macht. Vergleiche Kraus Enzycl. II, 496 und die Tatsache, daß auf Mosaiken und Plastiken bis weit ins V. Jahrhundert hinein weltliche und sakrale Personen (Christus, Maria, Engel) in gleicher Weise durch den Nimbus ausgezeichnet sind; erst die später dazugefügten Buchstaben α und ω (zuerst deutlich in Mailand, S. Aquilino) verleihen dem Nimbus den ausschließlichen Charakter des Heiligen.

Die Hauptdarstellung gibt in einer feierlichen Szene voll Aktion den Moment, in dem Christus dem Paulus die Mission verleiht, nachdem Petrus die seine eben erhalten hat. Für die anderen vier Jünger hält der Herr ein aufgeschlagenes Buch, die Lehre in der Hand. Zwei der Jünger erheben zur Anbetung die Hand, die beiden andern bringen Kränze dar. In diesen sieht Garucci die Vertreter der 24 Aeltesten der Apokalypse; mit Unrecht, denn die Apokalypse (Kap. IV) gibt als Epitheta der Aeltesten nicht Kränze, sondern Kronen. Ferner erblickt er in den Darstellungen der Schmalseiten «la conventione fatta a Gerusalemme fra Giacomo, Cefa, Giovanni, Paolo, Barnaba e Pito» (ad Galat. II, 7—9) — eine Annahme, die ohne Begründung ist. Rollen und Bücher sowie ein Globus, den einer der Jünger trägt, sind häufige Symbole, die Erdkugel ein Zeichen der von der Lehre beherrschten Erde.

Der Gedanke der Sockeldarstellung ist in seiner Gesamtheit, in seinem Umfang noch der gleiche wie die vorigen. In seinen Einzelheiten aber entfernt er sich von ihnen.

Die Ruhe in der Figur Christi soll im Gegensatz zu den anderen aufgeregten Gestalten Majestät ausdrücken, hat aber etwas Lebloses. Auch die Gewandung hängt schlaff und ohne Belebung herab. Die Apostel sind hier nicht mehr römische Rhetoren, sondern jüdische Philosophen — der Plastiker wollte vielleicht historisch sein.

Die Grazie der früheren Sarkophage ist hier verloren gegangen. Die Gewänder, wenn auch geschickt gearbeitet, entbehren der Zartheit, in der sie die Körper umflatterten, die Körper der graziösen Stellung und Gebärde der früheren Darstellungen. Man vergleiche den Jünger zur Rechten dieses S. mit dem auf S. 349. Wie fein ist hier der Körper geneigt, wie plump steht die Figur unserer Szene auf den Beinen. Demütig im raschen Lauf inne haltend und sich neigend nimmt

Paulus auf S. 349 die Schrift entgegen; hier stürmt er wild heran und streckt ohne einzuhalten die Hand aus.

Dieser Unterschied im Stil hängt mit der allmählich sich ändernden Auffassung Christi und seiner Schar zusammen. «Die Aenderungen der Sitte im täglichen Leben der alten Christen bestimmen auch Wandlungen in der künstlerischen Darstellung der hl. Vorbilder» sagt Joh. Ficker (Apostel 27) und es ist hinzuzufügen, daß der Geschmack und damit die Auffassung gewiß auch lokal und sozial sehr verschieden war. So wurde auf Darstellungen des Ostens der bärtige Typus gewählt, indes der jugendliche die frühen Jahrhunderte des Occidents beherrscht.

Indes dies sind nur Unterströmungen in der Auffassung Christi und der Apostel; ihrer allgemeinen Veränderung und Entwicklung unterliegt unsere Szene, die ein Beispiel dafür ist, ebenfalls. Die Majestät ist geschwunden, dafür ist das Lehrhafte betont. Christus ist eher der Belehrende, der die Jünger auf seine Worte schwören läßt, denn der Gebietende. Unsere Szene ist ein Uebergang von der imperatorischen Auffassung zur Lehrdarstellung, die später die allgemeine wird. Auch die Natur des Leidens erscheint deutlicher, je mehr das Lehrhafte betont wird. Das Kreuz des Petrus ist eine deutliche Anspielung auf seinen Märtyrertod. Es sind, dem entsprechend, auch die Kränze der Jünger märtyrerhaft zu deuten und nicht triumphal. Parallel mit der Abschwächung der Auffassung geht, wie wir sahen, eine Schwächung des Stils. Dabei bleibt aber das Gefühl für gute Stellung im Raum; wie ein Rhythmus geht ein Fluß von Bewegung durch die Hauptdarstellung. Von Christus als dem Mittelpunkt und gleichsam dem Kraftzentrum geht er aus. Der Wechsel zwischen eilig bewegter und ruhig stehender Figur macht ihn hauptsächlich aus; die Linie, die zu beiden Seiten gleichmäßig ansteigt, einen Höhepunkt einhält, sich dann sacht senkt, wird schließlich an der Ruhe Christi gebrochen.

Die ornamental-struktiven Momente haben große Aehnlichkeit mit denen des S. 349. Die Rückseite hingegen bringt etwas Neues. Ein reizendes aufs Feinste ausgeführtes Gewirr von Reben mit Trauben, an denen Tauben naschen. Diese Gedankenkunst, schafft selbst ein so anmutiges Naturspiel nicht ohne sakralen Sinn. In diesem Fall ist es der: die dem Körper entwichene Seele wird Christi teilhaftig. Ego sum vitis vera, spricht der Herr im Johannesevangelium und diese Stelle scheint zu Grunde zu liegen. Nähere Ausführungen darüber und über einen vermuteten Zusammenhang mit der Eucharistie werden bei der Besprechung von S. 391 gegeben werden.

Die stilistischen und ikonographischen Daten gewähren einigen Anhalt zu einer ungefähren Zeitbestimmung. Die stilistische Verschlechterung sowie die Abschwächung der Majestätsidee und die Hinneigung zu einer neuen, zum Lehrgedanken geben Anhalt den Sarkophag ziemlich später zu setzen als die vorige Gruppe. Denn eine Stilschwächung und eine Ideenänderung vollzieht sich nicht plötzlich. Welcher Zeitraum den Sarkophag von der vorigen Gruppe einerseits trennt und wie nah er andererseits der folgenden Gruppe zeitlich steht — dies ist nicht zu ermitteln. Es ist aber auch nebensächlich gegenüber der Tatsache, daß er ideell und ikonographisch zwischen beiden Gruppen vermittelt. Wie weit er sich dabei von der ersten entfernt, hat unsere Untersuchung gezeigt; die Betrachtung der neuen Gruppe wird seine Entfernung von ihr und sein Verhältnis zu ihr erkennen lassen.

Kapitel IV.

DIE ZWEITE GRUPPE DER FIGURENSARKOPHAGE; UMFASSEND: 345, 1—3; 336, 1—3; 336, 4,—337, 1—3.



IE die erste Gruppe aus drei Gliedern bestand, so auch die folgende. Sie gehört auch lokal zusammen: die Sarkophage stehen seit Alters in den Seitenkapellen der Metropolitankirche von Ravenna. Unter ihnen hält einer wiederum die Mitte zwischen dem Stil und der ikonographischen Art des S. 346 und der beiden andern im Dom befindlichen.

Garucci führt ihn unter 345, 1—3 an. Er ist überliefert als die Grabstätte des hl. Raynald, der Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts Erzbischof von Ravenna war. Die Tatsache, daß dieser Sarkophag beim Ableben des Bischofs Raynald zu dessen Ruhestätte geweiht wurde, ist ein Beispiel für die zahlreichen Fälle, in denen aus vorhandenen Sarkophagen der ursprünglich Bestattete entfernt wurde, um einem neuen Platz zu machen. Einem neuen besonders Geehrten, denn nur für solche wurden die stets hochgeschätzten alten Grabmäler gewählt. Die bisher betrachteten Sarkophage sind, in ihren Verhältnissen zierlich, mehr Grabtruhen als Denkmäler. Dieser aber ist eher Monument. Damit ist er der erste aus jener Reihe der monumentalen ravennatischen Sarkophage, die zwei Gruppen umschließt: diese eben in Angriff genommene und eine weitere, die uns nach ihr beschäftigen wird.

Die struktiven und die ornamentalen Einzelheiten sind fast durchweg die des eben besprochenen S. 346, 2—4, nur ins Monumentale gesteigert und mehr architektonisch: Kräftig treten die starken Säulenstämme heraus und tragen die feste Deckplatte mit dem großen Deckel.

Die Größenverhältnisse sind gewachsen. Der Sockel ist im Vergleich zu den früheren Beispielen viel mächtiger an Länge, Breite und Höhe, der Deckel ist größer, höher und mehr ins Weite gewölbt. Die Zellen sind hier lang und oval und hüllen wie große Blätter den Deckel ein. Das Kapitäl und das Blattwerk sind ausdrucksvoller.

Auch die Gestalten sind den bekannten sehr ähnlich. Die Christusfigur kennen wir von S. 346, ebenso Paulus bis auf alle Einzelheiten der Physiognomie und die eilende Bewegung. Ebenso haben die Gewandmotive Gleichartigkeit, z. B. die nach rückwärts flatternden Gewänder. Verschieden ist auch hier die Steigerung ins Monumentale. Ausgeprägter wird sie noch durch die mächtigen Palmstämme und ihre weit sich überlegenden Blätter, ferner dadurch, daß eben nur drei Personen (und nicht wie sonst fünf oder gar sieben) noch dazu in gesteigerter Größe zu einer Szene zusammengefaßt sind.

Auch die Bedeutung der Idee ist ins Monumentale gerückt. Dem stilistischen Ausdruck geht der gedankliche parallel. Die Verminderung der Personenzahl ermöglicht eine Vergrößerung der Einzelfigur und betont die Idee. Was bei den Darstellungen der drei ersten Werke die Gestalt Christi aus sich selbst wirkte, soll hier durch die äußere Steigerung erzielt werden. Trotzdem bleibt aber dieser Christus derselbe wie auf S. 346: ein milder gütiger Heiland, kein Herrscher; groß durch seine Ruhe, nicht aber durch Majestät. Das Majestätische wird noch durch eine doppelte Erhöhung Christi versucht. Sein Thron (eine Kopie des von S. 346) ist auf einen Berg gestellt und damit rein äußerlich hoch über die Apostel erhoben. So erhoben ist Christus gedacht, daß vorüberziehende Wolken sein Haupt umfließen. Die Majestät wird aber auch dadurch zu heben versucht, daß die Idee sich ändert: Hier ist nicht mehr der Christus der an Petrus und Paulus die Mission erteilt, sondern der Heiland ist es, der im Martyrium seiner Apostel zum zweiten Male gesiegt hat und daher von ihnen die Zeichen ihres Leidens und Sieges entgegennimmt: Märtyrerkränze, die zugleich Kränze des Triumphes sind.

Christus hat bereits gesiegt. Er ist nicht mehr der Spendende, sondern der Empfangende. Noch einmal symbolisiert erscheint sein Sieg in den vier Quellen, die sich zu seinen Füßen aus dem Berg ergießen. Sie bedeuten die vier Evangelien. Für sie haben die Apostel gekämpft und gelitten, vor allen Petrus und Paulus. So kehren denn diese beiden zurück, den Märtyrerkranz in den Händen. Damit ist die Darstellung, die bisher mehr der evangelischen Ueberlieferung folgte, nicht mehr deren Ausdruck, sondern Illustration des Mythus, der die

beiden Hauptjünger zu Märtyrern macht. In ihrer Zusammenstellung rückt die Szene mehr ins Symbolische. Wir sehen hier im Gegensatz zu den früheren Darstellungen eine Mehrung symbolischer Motive. So tritt der Nimbus hier zuerst stark hervor und gänzlich ausgebildet; dazu gekommen ist ferner das Symbol der Erhöhung Christi durch den Berg und das seiner Lehre durch die vier Flüsse. Die Märtyrerkränze, früher Nebensache und als solche nicht von den Hauptjüngern getragen, sind (während Schlüssel und Lehre bei Petrus und Paulus wegfallen) Kennzeichen der beiden Apostel und Bestandteil des Hauptgedankens. Die beiden Palmbäume, eine nochmalige Illustration des triumphierenden Martyriums der Apostel, sind eine etwas grobe Symbolisierung des in den kirchlichen Martyrakten sich findenden Spruchs: Cursum palmiferum consumavit. Von den ornamentalen Symbolen ist nur eine hier zuerst angetroffene erweiterte Ausbildung des labarum durch die hinzugesetzten der Apokalypse entnommenen alles umfassenden Buchstaben α und ω neu.

Wir haben bisher stilistisch wie gedanklich (also ikonographisch) von den ersten Darstellungen bis zu dieser einen allmählichen Uebergang, einen Wechsel statuieren können, der dort mehr rein stilistisch, hier — und vor allem an unserm letzten S. mehr gedanklich hervortrat. Wir sind damit in der Lage, die einzelnen hier besprochenen Werke dem allgemeinen Werden und dem Wechsel der Kunst unterzuordnen. Der letzte Teil des V. Jahrhunderts und des VI. lehren, daß die Kunst im Allgemeinen mehr und mehr symbolisch wird; zugleich immer mehr lehrhaft, so daß sie oft als Illustration von Theorien und Dogmen erscheint. Dieser Epoche scheint die Art des S. 345, 1—3 anzugehören und damit der Sarkophag selbst. Eine genauere Zeitbegrenzung aber wird erst in einem historischen Exkurs gegeben werden, der über die Entstehungszeit der gesamten Gruppe später geführt sein soll.

Indem der S. 345, 1—3 hauptsächlich gekennzeichnet ist durch die Erhebung seiner Ideen und Darstellungen ins Symbolische und Lehrhafte — sowie durch die Steigerung seines Stils ins Monumentale, ist er wieder ein vermittelnder Uebergang zu Idee und Stil der beiden anderen Werke dieser Gruppe, die bereits vollständig repräsentativ-symbolisch sind.

«Somit endet die Szene (die Apostelszene), die in früherer Zeit lebhaft bewegt ist, beim Repräsentationsbilde . . . Die spätere Zeit gibt, wie die ravennatischen Sarkophage beweisen, gern Einzeldarstellungen. Das hat seinen Grund in der Uebersetzung des historischen

Vorgangs in die zeremonielle Szene; das symbolisch-reflektierende Element tritt immer mehr in den Vordergrund, daher auch die häufige Verwertung christlicher Symbole auf den späteren Denkmälern.» Diese Worte Johannes Fickers (Apostel 88) über den allgemeinen Werdegang der Apostelszene stellen sich auch als Ergebnis heraus bei der Betrachtung der beiden andern im Dom befindlichen Sarkophage.

Die Darstellung auf S. 336, 1 ist ein repräsentativ-symbolisches Lehrbild. Repräsentativ insofern, als hier zwei Apostel die Gesamtheit zeremoniell vorstellen, lehrhaft, da aus dem Christus imperator hier der Christus magister geworden ist und die Jünger nicht mehr Minister, auch nicht Märtyrer, sondern Lehrpersonen sind. Schließlich symbolisch; denn die Vorstellung ist nichts weiter als der sinnfällige Ausdruck einer abstrakten Ermahnung zum rechten Weg. Christus ist nicht mehr der Herrscher, Petrus und Paulus sind nicht mehr Apostelfürsten, alle drei sind Lehrer der Gemeinde.

Christus ist nicht mehr erhöht; vom Thron herabgestiegen lehrt er in der Haltung und Gebärde seiner Jünger. Die Missionsszene, die bei dem zuletzt besprochenen Sarkophag wenigstens noch angedeutet war, ist durch die Lehrdarstellung ersetzt. Es bricht schließlich auch der Zusammenhang mit der sakralen Literatur ab. Christus ist zwar auch hier noch jugendlich, aber ungleich matter als früher. Ebenso die beiden Apostel. Ihre Gesichter zwar sind individuell charakterisiert (Paulus wie gewöhnlich), aber versteinert.

Eine Zeit, die noch an die Mission Christi in all ihrer Macht erinnert und alle Monumente wie unsere ersten schuf — diese Zeit war bei der Entstehung des letzten Werkes nicht tätig. Wohl aber eine Epoche, die nicht mehr an die Majestät der Mission erinnert und dieses auch nicht mehr kann, weil in ihr die Worte des Kampfes zu Worten der Lehre herabgeklungen sind.

Sogar die Ueberlieferung ist vernachlässigt. Petrus ist — ein seltener und für die Spätzeit typischer Fall — nicht als Mann gekennzeichnet, sondern als Jüngling. Die Palmbäume, die auf 345, 1 noch eine Beziehung hatten, sind totes Symbol, da sie als Zeichen des Märtyrertums eine Darstellung einfassen, die mit der Märtyrer-Idee nichts mehr zu tun hat. Auch stilistisch steht dies Werk unter den zuletzt betrachteten; Stil und Idee decken einander; keines macht den Versuch über das andere hinauszugehen. Wir haben im Verhältnis zu allen früheren eine plumpe in allen Teilen leblose Darstellung. Der Stil ist ermattet, von Bewegung ist nicht mehr die

Rede. Die Palmbäume, ehemals überragend und daher tektonisch die Szene schließend, stehen in Reih und Glied mit den Figuren und verderben den Raum. Die Gesichter sind — und der Gedanke begehrt hier von dem Stil nicht mehr — in Leblosigkeit erstarrt. Schlaff und steinern hängt die Gewandung herab; die Falten sind mehr eingegraben als aus dem Stein gemeißelt. Diese Technik erinnert viel eher an die kommende spätbyzantinische und frühromanische Kunst als an die verlassene Antike.

Das gesteigert-Monumentale ist bei all dem eingehalten. Die architektonische Verwendung der Säulen ist dieselbe wie bei S. 345, 1, auch ihre Einzelheiten sind gewahrt, aber sie sind vergröbert und weit plumper geworden.

Die Symbolik der andern Seiten entspricht jener der Parallelseiten des S. 345, 1—3. Aber auch ihr Stil ist plumper, was ein Vergleich des Blattgeflechtes hier wie dort erkennen läßt.

Dieser Sarkophag, der stilistisch und ideell dem vorigen nachsteht, ist ein Glied jener Reihe von Aposteldarstellungen, die in Stil und Idee jugendfrisch einsetzt und im allmählich träg und träger werdenden Fluß von Idee und Stil ermattet. Wie er historisch sich zu den zuletzt betrachteten Werken und zu dem folgenden stellen kann, soll die später zu erbringende Exkursion zeigen.

Den Verlauf von Idee und Stil jener ravennatischen Sarkophagreihe, deren Hauptgedanken Christus und die Apostel sind, beschließt S. 337 (Gar. 336, 4, 337, 1—2).

Die Darstellung, die sich nur auf die eine Seite beschränkt, ist noch seelenloser und vollständig tot, indem sie keine zusammenhängende Szene mehr gibt, sondern jeden Apostel und Christus getrennt darstellt und zwar durch eine Scheinarchitektur, deren Säulen die Figuren voneinander scheiden, ohne daß sie durch den Gestus miteinander zum gemeinsamen Gedanken verbunden wären. Damit fehlt der Darstellung das Einheitliche; sie zerfällt in ihre Einzelheiten und es wirkt jede solche für sich tot.

Wir haben verfolgen können, wie zuerst Persönlichkeiten und Handlungen die Szene beherrschen (sogar sämtliche Wände des Sarkophags füllen), wie hierauf die Darstellung sich auf drei Flächen beschränkt und die vierte für ornamentales Symbol freiläßt, wie dann die Szene, allmählich selbst symbolisch und repräsentativ geworden, nur mehr ein Feld benötigt und die drei andern mit Ornamentsymbol schmückt. Parallel mit der numerischen Abnahme lebendiger Dar-

stellungen und mit der Häufung der Symbole, ging die Ermattung der Idee in dieser geminderten Darstellung selbst und das Herabsinken des allgemeinen Formgefühls.

Es steht damit in Einklang, daß die Figuren auf fast jede Charakterisierung verzichten. So ohne Ausdruck sind die Gesichter, daß die Apostel kaum unterscheidbar sind. Sogar der Typus Pauli scheint zum großen Teil verloren gegangen zu sein: kaum findet sich eine Andeutung seiner traditionellen Kahlköpfigkeit. Die Gewänder sind leblos, und die Bewegungen sind versteinte Gebärden, nichtssagend. Die Gewandmotive sind denen des S. 346, 1 ähnlich, nur in verkleinertem Maß. In verringertem Maßstabe — denn die Figuren sind als nebensächlich vom Ornament, von ornamentaler Architektur und ornamentalem Schmuck erdrückt. Ornament-Symbol hat auch die Frontseite eingenommen, doch es ist totes Symbol und eigentlich nur Ornamentik.

Eigenartigen Sinn haben nur die Darstellungen der Schmalseiten. Die Leuchter mit den brennenden Kerzen, dem Kreuz und labarum geben das bei der Totenmesse gebräuchliche Gerät wieder, knüpfen also an den Altarkult an und machen in diesem Sinn den Sarkophag selbst zum Altar.

An der Deckplatte der Sarkophagwand ragt ohne Zusammenhang eine Tiergestalt aus der Fläche: ein Einhorn. Für dessen Deutung als Symbol haben wir Belege. Nach Justin «kann das Einhorn mit keiner andern Sache verglichen werden als mit dem Zeichen welches das Kreuz bedeutet.» Und Tertullian sagt (Adv. Marcion, III, 18); non utique rhinozeros destinabatur unicornis nec minotaurus bicornis, sed Christus in illo significabatur. Das Einhorn ist somit das Zeichen Christi. Hier erscheint es zusammenhanglos und charakterisiert so aufs Neue die Beziehungslosigkeit der einzelnen Darstellungen.

Das Ornament beherrscht an diesem Denkmal nicht nur die Darstellung, es verwirrt auch die Architektur. Da die Wölbungen von den Säulen nicht getragen werden, sondern als Konchen zwischen ihnen stecken, wird sie Scheinarchitektur. Auch die Säulen, deren Kapitäl überladen, wirken ornamental. Ueber die historische Stellung dieses S. siehe unten.

Exkursion über Geschichte und historische Stellung der im Dom befindlichen Sarkophaggruppe.

Sarkophag 337.

Dieser S. gilt als der des hl. Barbazian, des schicksalsreichen Beichtvaters und Höflings der Galla Placidia.

Schon Garucci hat diese Ueberlieferung angezweifelt. Die ersten Daten über Tod und Bestattung des hl. Barbazian gibt Agnellus (I, 331): Corpus B. Barbatiani idem Petrus Chrysologus cum praedicta Augusta (Galla Placidia) aromatibus condiderunt et cum magno honore sepelierunt non longe ad posterulam Ovilionis.

Posterula Ovilionis ist nicht mehr zu bestimmen (Ovilio Kammerherr und Architekt unter Valentinian III.).

Die nächste Nachricht bei Rubeus (S. 89) aus dem Jahre 1572: Sepultus est (Barbatianus) in monumento iuxta aram D. Johannis Baptistae. Temporum successu cum eius nomini erectum fuisset templum haud procul ab D. Zacariae, illuc cadaver importatum fuit. Ceterum tandem corruente templo, in Ursianam aedem est translatum.

Fabri gibt (S. 195) denselben Bericht und den weiteren zeitgenössischen, daß 1636 (also zu Lebzeiten des Autors) dal cardinal Capponi fu aperto il sepolcro, che era dentro l'altare Maggiore, trovate furono le sante reliquie, e riconosciute da un iscrizione intagliata in una lapide di marmo ove così si leggeva: Hic humatur corpus S. Barbatiani. Und weiter: poi in un più nobile sepolcro dentro la capella S. V. si trasferono.

Dies bestätigt die Inschrift an der Mauer der Kapelle: Divi Barbatiani marmor ossa sepulcrali sinu ferè tumulat . . . ab Ursiano templo translata. Anno MDCLVII.

Es ergibt sich also aus den beiden letzten Berichten, daß dieser S. nicht der ursprünglich barbazianische sein kann; er ist das »più nobile sepolcro dentro la capella S. V.«, in das der Körper des Heiligen 1636 transferiert wurde.

Von dem ursprünglichen Sarkophag ist in keinem Bericht die Rede; es scheint, daß ihm die heiligen Gebeine schon zu den Zeiten entnommen wurden, da er von der ersten durch Agnellus bekannten Ruhestätte (»posterula Ovilionis«) weggeschafft wurde.

Es steht also fest, daß S. 337 nicht der Sarkophag ist, der nach dem Tod des Barbatian (vor 450) diesen aufnahm, sondern ein anderer, dessen Bestimmung und Herkunft wir nicht kennen. Damit fehlt für ihn jede sichere Zeitbestimmung. Nur wenn wir für einen der gleichen Gruppe angehörenden Nachbar-S. eine finden, können wir von diesem aus mit Wahrscheinlichkeit auch den S. 337 datieren.

Sarkophag 336, 1.

Die Inschrift sagt, daß im Jahre 1809 der Erzbischof Kondronchi die Gebeine der Heiligen Exuperantius und Maximian in diesem zum Altar geweihten Sarkophag wieder beigesetzt habe. Daraus ginge nicht hervor, ob einer der beiden Körper bereits in diesem Grabmal gelegen ist. Dies wird aber von Tarlazzi bejaht; er sagt (S. 41), daß dieser S. aus S. Agnese, wo er die Reste des Exuperantius geborgen habe, hieher gebracht worden sei (questa urna tolta dalla chiesa di S. Agnese). Daß er sich dort als Sarkophag des hl. Exuperantius befunden hat, bezeugen, wenn wir sie zurückverfolgen, die Berichte der Jahrhunderte:

Fabri (1664): — e fu sepolto (Exup.) in questa chiesa (S. Agn.) sotto un lapide di porfido avanti l'altar maggiore, d'onde essendo stato poi trasportato nel mezzo della chiesa entro un arca di marmo.

Rubeus (ca. 1550): — sepultus est in D. Agnetis sub porphyretico lapide. In sequentibus temporibus in medio eo templo, sub ara illi dicata, in monumento ex marmore cum viseretur, nostra aetate, ara solo aequata, sinistrorum ingredientibus, sepulcrum est [un] collocatum.

Endlich aus dem Agnellus: sepultus est ante altare . . .

Damit sind die Geschicke des Exuperantius-Grabmals zurückverfolgt und es ist festgestellt, daß der Sarkophag seinerzeit aus S. Agnese geholt wurde, wo er — wie nach dem undeutlichen Bericht des Rubeus zu vermuten ist — einst als Altar verwendet war.

Wir haben also in S. 336, 1—3 das Grabmal des Exuperantius. Im Jahre 1809 wurden in ihm (Tarlazzi) auch die Gebeine des großen Bischofs Maximian verwahrt;

zugleich wurde er — damit seiner Bestimmung in S. Agnese entsprechend — erneut zum Altar geweiht. Der hl. Exuperantius stirbt im Jahre 418. Dies ist der terminus a quo, den wir für S. 336, 1—3 finden. Wir können seine Entstehungszeit damit in die erste Hälfte des V. Jahrhunderts setzen.[8]

Sarkophag 345, 1—3.

Von ihm ist durch Tarlazzi, Fabri und Rubeus berichtet, daß er die Gebeine des hl. Raynald einschließe. Er ist also wohl 1308 (dem Todesjahr des hl. Raynald) seiner ursprünglichen Bestimmung beraubt und zum Grabmal dieses Heiligen gemacht worden. Weitere in Betracht kommende Daten finden sich über ihn nich und so können wir die Möglichkeit seiner historischen Stellung nur durch stilistisch-ikonographischen Vergleich mit dem zeitlich einigermaßen bestimmten Sarkophag des Exuperantius (und Maximian) herausfinden.[9]

Für eine Datierung der letzten Gruppe haben wir in der angegebenen historischen Stellung des Exuperantius-Sarkophags (S. 336, 1) einen Anhalt. Wenn wir die historische Aufeinanderfolge der ikonographisch-stilistischen Entwicklung parallel setzen, ist der Exuperantius-Sarkophag der mittlere der aus drei Gliedern bestehenden Gruppe. Stilistisch und ikonographisch geht ihm (siehe die obigen Ausführungen) der Raynald-Sarkophag (S. 345, 1—3) voran; damit — diesem Datierungsprinzip gemäß — auch historisch. Der Barbatian-Sarkophag, der an Stil und Idee eine Weiterentwicklung des Exuperantius-Grabmals bedeutet, ist als historisch nachstehend zu betrachten. Eine einigermaßen genaue Datierung der einzelnen Werke unserer Gruppe ist bei dem Mangel an Daten nicht möglich; zur historischen Festlegung der Gruppe als solcher aber können wir, ausgehend vom Exuperantius-Denkmal, mit ziemlicher Sicherheit einen historischen Kreis beschreiben, innerhalb dessen ihrer angegebenen Reihenfolge nach die einzelnen Werke liegen müssen. Die ersten Drei Viertel des V. Jahrhunderts waren aller Wahrscheinlichkeit nach die Entstehungszeit der drei Sarkophage.

Die zweite Gruppe ist damit von der ersten ebenfalls aus drei Werken bestehenden den beiderseitigen Anfängen nach um 75—100 Jahre, von ihrem Ende aus gerechnet aber um 100 Jahre entfernt. Die Mitte zwischen den beiden Gruppen hält der S. 346.

Kapitel V.

DIE DRITTE GRUPPE DER FIGUREN-SARKOPHAGE; BESTEHEND AUS S. 332, 344, 311.

IT unseren letzten Sarkophagen schließt eine Hauptreihe der ravennatischen Sarkophage. Sie ist, wenn auch in zwei Gruppen zerfallend, ein zusammenhängendes Ganzes durch die Einheit des Hauptgedankens und durch den ununterbrochenen Fluß der Stilbildung. Ihr Hauptgedanke war, wenn auch verschieden nuanciert, einheitlich: Christus und seine Schar als Wächter des Toten. Ihr Stil war ein alle ihre Glieder und Einzelheiten beherrschender, der für gewisse Motive ganz bestimmte Formen hatte.

Wir gehen nunmehr zu einer zweiten Reihe über. Es sind ebenfalls Figurensarkophage. Auch sie sind durch gedankliche und stilistische Gemeinsamkeit verbunden. Stilistisch wie gedanklich unterscheidet sich die neue Gruppe bedeutend von den beiden Gruppen der vorigen Reihe. Sie ist aber auch eine Fortbildung und konsequente Weiterentwicklung von Stil und Idee der bereits bekannten Werke.

Wir sahen, wie das Christus-Herrscher-Ideal, kühn ansetzte und allmählich ermattete. An seine Stelle trat in langsamer Herausbildung ein anderes: das Ideal des lehrenden Christus. Diese beiden Auffassungen waren Formen jener Hauptidee, die Christus in dem einen wie im andern Fall als Wächter des Grabmals und des Toten betrachtete.

Aus dem Lehr-Ideal entwickelt sich jetzt ein neuer Gedanke, der, wenn auch eine geradezu logische Weiterentwicklung des alten, doch ein großer Gegensatz zu seiner Art ist. Der Hauptgedanke der ersten großen Reihe ist ein real zunehmender, der erst in seinem Ausklingen symbolisch wird.

Der neue Gedanke aber ist kein gegenständlicher. Er entwickelt sich aus Darstellungen, die eine Deutung verlangen. Es ist der abstrakte Gedanke der Errettung. Ihn, von dem die Katakomben Roms längst schon voll sind, finden wir in Ravenna zuerst auf den Sarkophagen. Er verfolgt in seiner Herausbildung einen Weg umgekehrt wie ihn der Herrscher-Gedanke nahm. Er bemächtigt sich erst der Nebenflächen, präzisiert sich an ihnen und nimmt dann Haupt- und Nebendarstellung ein. An S. 332 tritt er zum erstenmal an zwei äußerlich nicht zusammenhängenden Szenen auf, an 344 präzisiert er sich durch die auch äußere Zusammengehörigkeit, schließlich nimmt er, gestaltet, drei Felder des S. 311 ein.

Der Gedanke der Errettung wagte sich kaum in den ornamentalen Nebensymbolen der letzten Sarkophage hervor; angedeutet nur ist er in ihren Lehrdarstellungen. Diese Lehrdarstellung aber ist der Uebergang. Wir finden sie an einem der drei Felder des S. 332, aber mit einem Zusatz, der schon auf die Errettung hinweist. Die Darstellung wäre dieselbe wie auf S. 345, wenn nicht zwei Personen dazu kämen. Dies sind die defuncti — und wir haben hier für Ravenna den einzigen Fall, daß die Verstorbenen gezeigt sind.

Der Reihe der bis jetzt betrachteten Grabdenkmäler war etwas Unpersönliches eigen; hier aber bezieht sich die Hauptdarstellung auf den Toten selbst. Um ihre Errettung, ihre Rettung ins ewige Leben zu erflehen schließen sich die Verstorbenen den Aposteln an und, vor dem durch die Palmen begrenzten Reich Christi stehen bleibend, erheben sie flehend die Hände.

Ὁ καὶ Λάζαρον ἀναστήσας τετραήμερον . . . ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας καὶ κήτους, καὶ τοὺς τρεῖς παῖδας ἐκ καμίνου Βαβυλωνίας, καὶ τὸν Δανιὴλ ἐκ στόματος λεόντων οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι.

Diese Gebetsworte rufen sie zu Christus auf, der hier erlösen soll, und diese sakralen Worte werden auch sogleich an den Schmalseiten des Denkmals im Bilde gezeigt. Hier Daniel in der Löwengrube, dort die Heilung des Lazarus durch Christus.

Au chevet des agonisants, l'église prononce une suite de prières: c'est l'Ordo commendationis animae, quando infirmis est in extremis. Après une longue litanie viennent les paroles suivantes: Suscipe domine servum tuum in locum sperandae sibi salvationis a misericordia tua. Libera domine animam eius sicut liberasti Danielem de lacu leonum. (Le Blant, les sarc. de la ville d'Arles XXVI).

Ein Sterbegebet post sepulturam war das folgende: Qui Lazarum resuscitasti de monumento foetidum tu eis, domine, dona requiem.

Die Errettung und Erlösung liegt angekündigt in all diesen neuen und alten Errettungen und Wundern von Daniel bis Lazarus. Erfüllt aber ist sie durch das In die Welt Treten der Person Christi.

Aus dem Gedanken der Ankündigung einer allgemeinen Errettung erblüht auf unseren Darstellungen die Erfüllung.

Ein Uebergang zum Erlösungsmotiv ist auch auf S. 344 die Lehrdarstellung. Die Erlösung selbst aber wird auf den Schmalseiten schon deutlicher angekündigt als durch die Wunder und wunderbaren Rettungen: Der Herr selbst wird prophezeit. Sein Erscheinen wird so verkündet wie es die beiden ersten Male nach der Bibel den Menschen gemeldet wurde: In der Verkündigung Mariä und in der Heimsuchung. Beides sind ja Verkündigungen; durch den Engel gelangt die Botschaft an Maria und durch diese an Anna, d. h. an die Menschheit überhaupt.

Aus der Nebendarstellung, die schon kein Nebengedanke mehr ist, wird die Hauptdarstellung und aus der Ankündigung erwächst die Erfüllung. Nicht mehr bescheiden, sondern im Triumph gezeigt ist sie auf der Hauptseite von S. 311.

Er umschließt in seinen Szenen nochmals den ganzen Werdegang dieses Erlösungsgedankens, indem er auf den Schmalseiten (wie S. 332) die Verheißung der kommenden allgemeinen Errettung zeigt in den Wundern des Daniel und Lazarus, in seiner Hauptdarstellung aber die Erfüllung durch die Anbetung der Könige.

Wir haben den Lauf und Verlauf der Idee im allgemeinen festzustellen versucht, ein spezieller Einblick in ihr Werden wird ihre Einzelheiten fixieren.

Für sämtliche Darstellungen gilt die Frage: welche sakralen Grundlagen hat der Errettungsgedanke und wo finden sich Darstellungen desselben, die mit den unsern in Beziehung zu setzen sind?

Einen Teil der religiösen Grundlagen [10] haben wir bereits in der Zitierung der Sterbegebete gefunden; es handelt sich darum, weitere Beziehungen in ähnlichen Darstellungen zu suchen und zwar im Kunstkreis Ravennas.

Der Erlösungsgedanke in unserem Sinn und auf eine der unseren entsprechende Art versinnbildlicht, findet sich in Ravenna nur noch auf Szenen, die eine Beziehung zur Taufe haben. Taufe und Tod sind die zwei ideellen Punkte, zwischen denen das Erlösungsideal sich

bewegt, sind Anfangs- und Endpunkt der Erlösungsidee. Die Taufe ist die Verheißung der einstigen Errettung, der Tod ihre Erfüllung. Beide Gedanken haben das gleiche Ideenzentrum und für seine Versinnbildung manche gemeinsamen Bilder. So ist es kein Zufall, wenn wir gerade im Baptisterium (S. Giovanni in fonte) Darstellungen desselben Inhalts finden. Es sind Stuckdarstellungen. Hier, wo der eine Erlösungsgedanke sich in einen Kreislauf von Bildern umsetzt, sind ihn auszudrücken die Wunderszenen gewählt, unter ihnen auch (neben der Rettung Jonas', der Krankenheilung und noch andern Wundern) Daniel in der Löwengrube. Es ist dies die einzige gleiche Darstellung die sich außer an den beiden Sarkophagen im Bilderkreis Ravennas findet.

Ebenso treffen wir die Anbetung der Könige (S. 311) nur noch einmal, nämlich auf dem großen Wandmosaik von S. Apollinare nuovo. Weiteres über sie sagt eine später folgende Stil-Untersuchung. Für die Szenen: Mariä Verkündigung und Heimsuchung [11] existiert in Ravenna kein weiteres Beispiel. Die Verkündigungsszene des S. 344 ist von V. Schultze als die älteste Darstellung dieser Art bezeichnet und in den Anfang des V. Jahrhunderts gesetzt worden. Zu beiden Annahmen liegt indes kein Grund vor; daß die letztere falsch ist, lehrt schon ein oberflächlicher Stilvergleich. Ihr erstes sakral-literarisches Pendant findet unsere Verkündigungsszene in dem Proto-Evangelium Jakobi. Jedenfalls ist die Szene als Sarkophag-Darstellung einzig dastehend; sie ist sonst nur noch auf Mosaiken und an Elfenbeintafeln zu sehen.

Wir haben versucht, an den Darstellungen dieser Gruppe dreier Sarkophage der Entwicklung einer Idee nachzugehen — ohne Rücksicht, ob dieser gedanklichen Entwicklung der historische Verlauf entspricht. Es ist dies vielleicht auch nichts Hauptsächliches; denn ob man den Höhepunkt der Idee an das Ende des historischen Verlaufs oder an seinen Anfang stellt, ob eine Entwicklung der Idee (zum Höhepunkt) oder ihr Herabgleiten (von diesem) demonstriert wird, ist bedeutungslos gegenüber der Tatsache, daß die Idee doch als Ganzes besteht. Wenn wir jedoch feststellen wollen, wie sich der Verlauf zum historischen verhält, werden wir eine Parallele konstatieren können. Diese wird sich uns durch das Mittel eines Stilvergleichs ergeben. Unser Weg ist also: die stilistische Entwicklung innerhalb unserer Gruppe mit dem Verlauf der Idee zu vergleichen und daraus dann (unterstützt durch Daten) auf die historische Entwicklung zu schließen.

Wie die Idee sich von S. 332 zu 344 und von diesen zu S. 311 steigert,

so auch der Stil. Erstens in Bezug auf die Form des S. selbst. Die Bruchstücke von 332 sind plumpe Teile eines in seinen Dimensionen riesigen Denkmals. Breite und hohe Flächen, ungegliedert und plump, ornamentaler Schmuck fehlt ganz. Die beiden Palmen, ehedem Gliederungsmotive, ragen ohne tektonische Verwendung über die Figuren hinaus. Ein Fortschritt liegt, was die Gesamtgestalt angeht, in S. 344. Es ist wieder architektonisch gedacht. Der hohe breite Sockel, die Pilaster, Gebälk, die zurücktretende Wand haben tektonischen Sinn. An Größenverhältnis kommt dieser S. dem vorigen nicht gleich; dafür ist er wieder durchgebildet und wirkt von allen ravennatischen am monumentalsten. S. 311 schließlich ist bei aller Größe der Verhältnisse und Einzelglieder bis aufs Ornament fein gebildet; er vereinigt Monumentalität und Grazie.

Diese Steigerung im Stilgefühl offenbart sich auch in der plastischen Eigenart. Die Raumfüllung, die an 332 ohne jede tektonische Berechnung durchgeführt ist, erfährt an 344 harmonische Ausführung, lebendig durchgebildet ist sie an S. 311.

An 332 ragen Figuren und Palmen ohne Rücksicht auf Größe und Gedränge durcheinander, an der gleichen Darstellung des S. 344 stehen sie in statuarischer Harmonie. Sie füllen (ebenso wie die der Schmalseiten) hier den Raum aus ohne sich zu drängen und konzentrieren durch einen gewissen Rhythmus leichter Bewegung der Interesse zur Mitte, zu dem erhöhten Christus. S. 311 endlich zeigt auch in der Gestaltung des Raums die Mischung von Graziösem und Monumentalem: Das Hauptmoment des Interesses und der ausgezeichnetste Platz ist hier (an der Frontfläche) nicht die Mitte des Raumes, sondern — zum ersten und einzigen Mal an allen ravennatischen Sarkophagen — es ist an das Ende der Darstellung verlegt. Zu der thronenden Maria eilen, auf gleiche Weise verteilt, in gleichartiger Bewegung drei Gestalten, die Magier.

Die stilistische Durchbildung der einzelnen Figuren hat Teil an der gleichen Steigerung des Stils. Die Gestalten von 332 sind roh herausgehauen, plump und von schlechtester Proportion. Sie haben große Köpfe und ungeschickte Bewegung. Die Gewänder hängen wie gefüllte Säcke an ihnen herunter, von Gewandgestaltung ist nicht die Rede, es sind mehr Furchen als Falten, noch dazu nicht herausgemeißelt, sondern (ähnlich wie die frühe romanische Kunst verfuhr) in den Stein gegraben, roh eingegraben. Eingeritzt sind auch die Augen der Figuren soweit dies überhaupt noch erkennbar ist. Unkenntlich geworden durch die schlechte Erhaltung ist der Kopftypus

der Figuren an S. 344. Nur die Umrisse kennzeichnen ihn als weniger plump. Die Figuren selbst sind in einfachen Zügen und Linien ausgeführt und mit monumentalem Maßstab gemessen. Ihre Bewegung ist zurückhaltend, keineswegs starr und der feierlichen Situation angemessen. In S. 311 sind alle Vorzüge des neuen Stils geeint, alle Unfertigkeiten beseitigt. Der Typus der Köpfe ist ein vornehmer geworden. Die Figuren, verhältnismäßig kleiner, wirken dennoch groß, weil sie ganz frei im Raum stehen, zugleich graziös, weil ihre Bewegung eine gelöste, überraschend freie ist. Das Christuskind sitzt schon ganz frei auf dem Schoß Mariens. Verkürzungen und perspektivische Verschiebungen an den bewegten Gestalten (bes. den flatternden Mänteln) sind bis auf Kleinigkeiten beobachtet und dargestellt.

Dabei laufen die Gestalten nicht ohne geistige Verbindung hintereinander her. Der mittlere der Magier wendet in leichter und gut gegebener Bewegung das Gesicht zurück zu dem nachfolgenden. Schon dies Motiv, so gering es auch scheint, ist doch ein Anzeichen, daß der Künstler sich geistig und mit Bewußtheit mit seiner Darstellung auseinandergesetzt hat.

Die Gefaltung der Gewänder[12] ist in sorgsamer Technik fein gestaltet, z. B. an den Beinen der Figuren. Für die Datierung d. h. für die historische Stellung dieses Denkmals zu 332 und 344 kommen die beiden Schmalseiten sehr in Betracht; daher soll erst später von ihnen die Rede sein.

Deckel und Rückseite zeigen bekannte Motive.

Der Entwickelung der Idee ist die Stilverfeinerung parallel gegangen. Wo der Gedanke seinen Höhepunkt erreicht, steht auch der Stil auf seiner letzten Stufe. Wir haben damit Grund zur Annahme, daß diesen Steigerungen auch der historische Verlauf entspricht, daß also die Sarkophage in der Reihenfolge wie sie zum Höhepunkt ihrer Idee und ihres Stils streben, auch tatsächlich historisch einander folgen. Dies ist indes nur eine große Wahrscheinlichkeit, eine Gewißheit nicht. Entspräche diese Wahrscheinlichkeit nicht den Tatsachen, so wäre damit der Idee nichts genommen; ebensowenig dem Stil; er wäre wie die Idee in seinem Verlauf nur nach rückwärts zu verfolgen und man möchte statt von seiner Verfeinerung von seiner Dekadenz reden.

Der Versuch einer Datierung wird hauptsächlich im Hinblick auf die Gruppe als solche unternommen werden, also vor allem ihre Stellung zu den bereits bekannnten Gruppen betrachten, sowie ihre Situa-

tion in der Gesamt-Kunst Ravennas. Wir müssen dabei von S. 311 ausgehen, denn seine Inschrift gibt uns sichere Anhaltspunkte.

Der Exarch Isaac, den sie nennt, starb nach Garucci 643, nach Fabri 641, nach Rubeus 639.

Die Geschichte der ravennatischen S. kennt häufig den Fall, daß späte Zeiten die Körper besonders geehrter Personen in Denkmäler früherer Jahrhunderte transferierten. In diesen Fällen wurde aber stets die alte Inschrift verlöscht und sicher verrät die zuletzt angebrachte d. h. jetzt noch bestehende, den Namen dessen, der zuletzt in den Sarkophag zur Ruhe gebettet wurde. Daß jedoch der Sarkophag auch wirklich der Periode angehört, die die Inschrift bezeichnet, daß er keiner früheren und auch keiner späteren entstammen kann, — dies werden im Folgenden stilistische und ikonographische Vergleiche seiner Motive mit Werken verschiedener Jahrhunderte dartun. Diese zum Zweck einer Datierung unternommenen Vergleiche sind zugleich stilkritische und ikonographisch-vergleichende Untersuchungen, die die stilistische und ikonographische Stellung unserer Gruppe im Kreis der altchristlichen Kunst überhaupt bestimmen sollen. Der ganzen Gruppe —; daher wird zu diesem Vergleich auch S. 332 und 344 herbeigezogen.

Ein ikonographischer Vergleich muß nach zwei Seiten hin unternommen werden; im Hinblick auf die Darstellungen früherer Jahrhunderte, also auf die Ikonographie des Zeitkreises, dem unsere ersten Gruppen angehören, — und nach der Seite der Denkmäler des durch die Inschrift gegebenen Jahrhunderts.

Der Erlösungsgedanke als Hauptmerkmal des Grabmonuments gehört im ravennatischen Kreis, wie festgestellt ist, einer anderen religionsgeschichtlichen Epoche an als die Wächter-Idee mit dem Christus-Triumphator. Der Erlösungsgedanke ist als eine Fortentwicklung des Wächterideals aufzufassen. Die Uebergänge beider haben wir konstatieren können. Es mag nun sein, daß die beiden Gedanken in diesen Uebergängen historisch hier und dort zusammentreffen, in ihrer letzten Steigerung jedoch sind sie Extreme, die zwischen sich eine lange Kette zeitlicher Entwicklung haben müssen.

Ueber die Gründe einer solchen Entwicklung und über den Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur läßt sich nur vermuten. Ebenso wie eine imperatorische Auffassung Christi nur zu einer Zeit möglich war, wo das Ideal des Imperators im Weltreich selbst noch nicht unerfüllbar geworden war, wo die letzten Kaiser ihre Schatten noch auf das Reich warfen, ebenso wie dieses Ideal weichen mußte, als sein realer Grund für alle Zeiten versunken war — genau so konnte das

Ideal des Erlösers Christus nur dann sich herausbilden, als die Sehnsucht und die Not der erschütterten Welt und die Ermattung der Zeit nur ein Ziel hatte: die Errettung aus den vernichtenden Geschicken, die sich unaufhaltsam folgten. (Vergl. Geschichte des VI. und VII. Jahrhunderts.)

Die Anbetung der Magier, also jener Moment, da Christus zuerst gefeiert wird, erfährt erst im V. und VI. Jahrhundert seine Ausbildung und Fixierung. Ebenso die andern Darstellungen, in denen Maria Hauptperson ist.

Für alle unsere Darstellungen können wir im Kunstkreis Ravennas selbst wenig oder keine Beispiele früherer Zeit, wohl aber verschiedene aus dem VI. und VII. Jahrhundert nachweisen. Die Anbetung der Magier ist das Schlußbild des großen Mosaikenzyklus in S. Apollinare nuovo. Er stammt aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts. Die Bewegungsmotive der Magier sind denen unserer S.-Darstellung ähnlich; auch hier die stürmische ungehemmte Bewegung. Ebenso entsprechen einander manche Gewandmotive. Für die beiden anderen Marienszenen finden wir gegenüber Ravenna, in Parenzo Paralleldarstellungen. In den Mosaiken des Doms, die den Charakter des VII. und VIII. Jahrhunderts haben. Der Engel mit dem Stab und das sehr seltene Motiv der am Spinnrocken sitzenden Maria hier wie dort. Mit unseren Ausführungen stimmt überein, daß gerade um die Mitte des VI. Jahrhunderts das Erlösungsmotiv immer häufiger erscheint: unter den kleinen Mosaiken an der Hochwand von S. Apollinare nuovo sind allein acht Darstellungen der Errettung, darunter auch die Heilung des Lazarus und der Blutflüssigen.

Unser ikonographischer Vergleich hat somit das Resultat: 1. Der Typus unserer Darstellungen findet sich in früheren Jahrhunderten fast nie, jedenfalls noch nicht fixiert. 2. Es war dies deshalb nicht möglich, weil er sich, den Welt- und Religionsereignissen entwachsend, erst vom VI. Jahrhundert an bilden und verbreiten konnte. 3. Daher finden sich im ravennatischen Kunstkreis Paralleldarstellungen nur an Werken des VI.—VIII. Jahrhunderts. Somit würde auch ohne unsere Inschrift, die Entstehungszeit des S. 311 und damit seiner Gruppe in dem Zeitalter zu suchen sein, das die Mosaiken von S. Apollinare nuovo und Paremo umfaßt.

Dieses Ergebnis bestätigt auch ein stilistischer Vergleich. Ein solcher, der sich zuerst auf die Flächenbildung erstreckt, ergibt, daß die letzte Gruppe, neue den früheren unbekannte Motive enthält.

Die Art der vorletzten Gruppe steht der Antike weit näher als der

Stil der letzten. Dort finden wir noch eine antikem Formgefühl entstammende architektonische Gliederung der Flächen. Diese entbehrt unsere Gruppe. Nur die tektonische Fassung bleibt ihr. Die Sarkophagwand wird nicht mehr durch Säulen in Felder zerlegt, sondern bietet sich als fortlaufende Fläche dem Stoff. Die Palmen, die an 332 und 344 auftreten, sind hier nicht mehr von architektonischer Bedeutung, auch nicht mehr (wie bei 345) die Erinnerung an ein tektonisches Moment. Ein weiteres Motiv in dieser Richtung ist das Aufgeben der Mitte als Darstellungszentrum. Zum Beispiel an der Erweckung des Lazarus von 332, 4 und 311, an der Verkündigung und Heimsuchung von 344. Diese Szenen haben — stilistisch wie gedanklich — kein Zentrum, das zuerst Blick und Interesse auf sich lenkte, im Gegensatz zu allen früheren Darstellungen (vergleiche z. B. S. 345), wo der Blick sogleich durch das Ueberragen der Mittelfigur gefesselt wird. Sie zerfallen vielmehr in Richtungslinien.

Die Mosaikenkunst dieser Zeit kennt ebenfalls kein Betonen der Mitte, die Darstellungen konzentrieren sich nicht zum Zentrum, sondern treten in Linien auseinander. Vergl. sämtliche Mosaiken aus S. Apoll. nuovo und aus S. Vitale. Sie alle enthalten Gegenbeispiele. Am deutlichsten die kleinen bewegten Szenen in S. Apoll. nuovo. Auch die Hauptdarstellungen geben die Mitte auf. An 344 ist sie nicht betont, an 311 ausgeschaltet.

Parallele Erscheinung finden wir wieder im Mosaik von S. Apoll. nuovo. Hier wie dort das Hauptmoment ans Ende der Darstellung verlegt: An der aufrecht sitzenden Gestalt Mariä bricht sich die andringende Bewegung der Magier.

Was die Stilisierung der Figuren betrifft, so ergeben sich ebenfalls hier Verschiedenheiten und neue Motive unserer Gruppe. Es schwindet in ihr vor allem die Individualisierung. Die Geschichte der Magier, des Daniel, Marias sind nicht mehr individuell durchgeführt wie es z. B. noch die Physiognomien des S. 345 waren, sondern wie nach einem Schema zurechtgeschnitten. Mit Wahrscheinlichkeit läßt sich dies auch von den Figuren des S. 344 behaupten; wenn auch die Gesichter nicht mehr erkennbar sind, so zeigt doch die einförmig gleichmäßge Kopfbildung, daß von individueller Ausbildung nicht mehr die Rede ist. Sie kommt auch an den plumpen Gesichtern bei S. 332 nicht in Frage.

Mit dem Schwinden ausgeprägter Physiognomien hängt eine neue Technik zusammen, die an den Gestalten von 311 auftritt. Die Gesichter sind plastisch nicht mehr durchgebildet, sie sind mehr flächen-

haft behandelt. Es scheint, als seien sie nicht aus dem Stein gehauen, sondern hineingeschnitten. Die Art, in der die Haare bearbeitet sind, lehrt dies deutlich. Die Locken sind bei den Magiern mit Hilfe von Bohrlöchern gebildet — eine bei diesem Motiv in Ravenna neue Erscheinung. Die Technik ist weniger ein aus dem Steine Arbeiten als ein Hineingraben.

Das Gleiche gilt für die Gewandbehandlung. Bei den Gestalten von S. 311 nicht so sehr als bei den Figuren von 332 und 344, immerhin aber auch da in auffallender Weise. In einer Art, die besonders auffällt, wenn wir sie mit der früheren Technik vergleichen, wenn wir die Bearbeitung der Gewänder an S. 345 und an 311 einander gegenüberstellen. Die Gefaltungen und Fältchen sind an 345 kräftig und zart, wie es die jeweilige Situation erfordert, aus dem Stein gemeißelt; an S. 311 sind sie nach weniger feinen Nuancen hineingeschnitten. Schon hineingegraben erscheinen sie bei 344; dennoch ist eine grobe Wirkung hier durch die Monumentalität der Figuren, die solche Faltenzüge verträgt, ausgeschlossen. Sie tritt aber bei 332 ein, wo die Falten wie Riemen eingehauen sind.

Der Gesamtcharakter unserer Gruppe ist im Gegensatz zu den früheren ein monumentaler. Dadurch (durch keine tektonische Teilung beengt) können sich auch die Gestalten ungehindert entfalten. Sie sind mehr Einzelfiguren. Durch ihre Größe wie auch dadurch daß sie keinem beherrschenden Zentrum untergeordnet sind. Schließlich, weil sie weiter aus der Fläche ragen als alle bisher bekannten. Sie sind eher Statuen als Relief.

Man erkennt: die Stilwandlung ist eine große. Wie die ikonographische muß auch sie langer Zeiten bedurft haben. Die Angabe der Inschrift ist also durch beide Vergleiche bestätigt. Der S. 311 ist um die Mitte des VII. Jahrhunderts entstanden, z. Z. des Todes des Exarchen Isaac. Von hier aus ist auch die Entstehung der andern Sarkophage begrenzbar. Betrachten wir S. 311 als Endpunkt der Stil- und Ideenentwicklung, d. h. nehmen wir eine ansteigende Entwicklungslinie an, so ergibt sich als zeitliche Begrenzung der Gruppe ungefähr das Datum 650. Fassen wir ihn aber als Anfang einer neuen Stilform (deren Verlauf in diesem Falle Dekadenz wäre), so wird das Datum 650 zum Anfangspunkt. Daher ist abgerundet das VII. Jahrhundert überhaupt als die Entstehungszeit der Sarkophaggruppe 332, 344, 311 zu bezeichnen.

Wir haben mit dieser historischen Festlegung die Reihe der ravennatischen Sarkophage durch drei Jahrhunderte fortgeführt und sind

bei einer Zeit angelangt, die in der allgemeinen Kunstentwicklung die Grenze der altchristlichen Kunst ist und schon auf die frühe romanische deutet. In der Tat hält die Stilbildung dieser Gruppe die Mitte zwischen der Eigenart altchristlicher und dem sich bildenden Stil romanischer Kunst. Es gibt mannigfache Uebergänge zwischen beiden. Ein Hauptvermittler ist die mittlere byzantinische Kunst. Man könnte sie einen Hauptweg zur romanischen nennen. Der Stil unserer späten Sarkophaggruppe ist nun gleichfalls ein Weg von der altchristlichen zur romanischen Kunst. Ein Weg allerdings, der nur von uns, die wir den Gang der Entwicklung überschauen wollen, beschritten wird, der indes aller Wahrscheinlichkeit nach niemals als Verkehrsweg zwischen beiden Kunstepochen benützt ward. Können wir vom byzantinischen Stil behaupten, er sei zum frühen romanischen ein Vermittler, so charakterisiert sich die Stellung der späten ravennatischen Art am besten: sie hält zwischen beiden die Mitte. Der Nachweis für diese Behauptung läßt sich im Einzelnen führen. Einige Motive sind bereits genannt, wenn auch nicht in dieser Betonung. Die ganze Technik, die eher ein in den Stein Schneiden als Herausbilden ist, scheint von altchristlicher Kunst weiter entfernt zu sein als von der frühromanischen. Ein Vergleich der Figuren des S. 311 mit einigen Gestalten der frühen romanischen Kunst bringt den Nachweis. Wir stellen die Magier zum Beispiel der Figur des S. Zeno in der gleichnamigen Veroneser Kirche gegenüber und finden eine sehr ähnliche Technik, eine beinahe flächenhafte Bearbeitung der Gesichter, also keine plastische alle drei Dimensionen begreifende Durchbildung, sondern eine sich aufs Lineare zumeist beschränkende Andeutung des Körperlichen. Ferner eine ganz lineare Behandlung der Gewänder (statt ausgearbeiteter Falten eingegrabene Linien). Dieselbe Technik finden wir, vielleicht noch ausgeprägter an den Gestalten der rückseitigen Säulenreihe des bekannten Ciboriums von S. Marco in Venedig. (Venturi setzt ihre Entstehung in die frühromanische Zeit.) Hier sehen wir eine Figur, die, wäre sie in Ravenna, als Kopie der Maria des S. 311 gehalten würde. Es ist eine weibliche Figur, hier nicht sitzend, sondern stehend, aber in den Hauptmotiven der Marienfigur entsprechend. In der gleichen eigentümlichen Kleidung, in der straffen Anspannung von Kopf- und Brusttuch, in der Kopfbildung, in der seltenen und charakteristischen Dreiviertel Frontstellung der Gestalt. Die Gewandtechnik nicht nur dieser einen Figur sondern aller Gestalten des rückwärtigen Teiles des Ciboriums entspricht ganz der Art, die wir von S. 311 kennen. Eine weitere Aehnlichkeit un-

serer Sarkophaggruppe mit frühromanischer Art ist: ihr Relief ist beinahe Vollplastik, fast eine Reihe von Einzelstatuen. Dies Motiv ist auch der werdenden romanischen Kunst eigen, die ein eigentliches Relief nur selten kennt und die Wand oft nur als perspektivischen Hintergrund benützt.

Die stilistische Verwandtschaft der Gruppe zum romanischen Stil erscheint größer als zum byzantinischen der gleichen Zeit, mit dem sie nur wenig Motive gemein hat. Die Art, in der bei der Erweckung des Lazarus (332, 4) das Gewand Christi gefaltet ist, erinnert an ähnliche Gewandformen des byzantinischen Stils, an die ungeschickte Zusammenfassung der Gefaltung zu groben Faltenbündeln, (die dann zu den bekannten Schnörkelbündeln führt, die an S. 332, 4 schon angedeutet sind).

Indes läßt die Tatsache, daß unsere Gruppe derartige orientalische Motive enthält, den Gedanken als möglich erscheinen, daß Künstler des Ostens an ihr gearbeitet haben. Es kann sich dabei aber lediglich um eine Möglichkeit handeln.

Ravenna hat schon früh, schon vor den Zeiten der Galla Placidia ein eigenartiges Kunstgepräge, das wir eben ravennatisch nennen. Die ältesten Tempel (S. Giovanni in fonte) und auch Sarkophage (die Herrscher-Denkmäler) haben ebenso wie die späten (S. Apoll. nuovo, S. Apoll. in classe, S. Vitale — die letzte Sarkophag-Gruppe) eine Eigenart von Idee und Stil, die sich nur in Ravenna findet. Als ein eigenartiger erscheint so der Gesamtcharakter der Kunst Ravennas; Motive, aus denen er sich zusammensetzt, lassen sich dagegen oft in dem Kunstcharakter anderer Stätten verfolgen. Im Einklang damit erzählen Berichte verschiedener Zeiten von der Berufung fremder Künstler nach Ravenna. So ist auch überliefert (Fabri), daß Theodorich einen armenischen Sarkophagbildner des Namens Daniel nach Ravenna zog. Es mag dies etwas über 100 Jahre vor der Entstehung des S. 311 geschehen sein. Auf einen östlichen Einfluß deutet auch die Inschrift dieses Sarkophags. Sie ist griechisch und diese Tatsache zeigt, daß Ravenna zu einer Zeit, da der eigentliche Westen lateinisch sprach, eine Vorliebe für orientalische Form hatte. (Der Exarch Isaak war selbst Armenier.) Es ist immerhin möglich, daß Nachfolger des armenischen Sarkophagbildners die letzte Gruppe geschaffen.

Mit ihr schließt die Reihe der ravennatischen Figuren-Sarkophage. Wir haben sie aus noch halb antiker Zeit bis zu einer Epoche verfolgt, die vom kommenden romanischen Zeitalter nur um wenig getrennt ist. Im Verlauf der Untersuchung konnte festgestellt werden,

daß die Wandlungen stilistisch und ikonographisch insofern sich parallel gingen, als mit einer neuen Aenderung in den Ideen auch eine Wandlung der stilistischen Motive eintrat. Drei solche Entwicklungsabschnitte ließen sich bestimmen. Halbantike Herrscheridee verkörperte sich an einem auf hellenistische Motive zurückgehenden kräftigen Stil, — ausgebildeter christlicher Lehr- und Hoffnungsgedanke fand zu seinem In die Erscheinung Treten eine nicht mehr antike, in vielen Motiven stillere Form, — spezifisch-christliche Erlösungsidee führte einen ganz neuen dem Gedanklichen geneigten Stil mit herauf. Mit dem Schwinden der lebendig gegenständlichen Art der ersten Gruppe trat in Stil und Idee mehr und mehr das Symbol in den Kreis der Denkmäler ein. Schon die zweite Gruppe bedurfte zum Ausdruck ihrer Gedanken teilweise des Symbolisierens. Der Sinn der dritten war ohne Auslegung ihres Symbolischen nicht zu lösen. Das Symbol nun tritt auf allen Denkmälern, die unseren drei Gruppen folgen, die alleinige Herrschaft an. Es ist das ausschließliche Motiv jener Denkmäler, welche die Kette der ravennatischen Sarkophage bis tief ins IX. Jahrhundert fortführen, um sie dann — schon in romanischer Epoche — zu beschließen. Unter diesen Werken sind nur wenige eines stilistischen Interesses wert. Das ikonographische findet Tier- und Pflanzensymbole vor, sowie Initialen — alle diese oft mehr von ornamentalem Charakter als von symbolischem.

DIE ORNAMENTAL-SYMBOLISCHEN SARKOPHAGE.

Kapitel VI.

IHRE HAUPTVERTRETER IN S. 391, 355, 356.

UR diejenigen Spätwerke seien im Einzelnen betrachtet, die stilistisches oder ikonographisches Interesse haben, für die andern genügt die im Katalog gegebene Beschreibung. Der S. des Bischofs Theodor (391, 3) enthält auf den vier Feldern symbolisch-ornamentale Zeichen, die wir bereits kennen (von S. 345, Rückseite). Es sind Pfauen, Tauben und Hasen, die an großen Trauben naschen. Das Ganze ist in Rebzweigen verflochten. Diese Darstellung bedarf nur noch weniger Erläuterungen. Allemal ist es die Seele, die der Frucht der Unsterblichkeit teilhaftig wird: im Pfau der unzerstörbare Geist, in der Taube die unschuldige und im Hasen die zagende Seele. Die Darstellung ist eine von jenen, die sich aus antiken Motiven entwickelten, indem sie sie beseelten. Die Traube, deren Saft von Christus selbst als Zeichen seines Bluts, als Symbol der Vereinigung mit ihm erklärt ist, — die Traube erscheint, wenn es sich darum handelt die Gedanken der Unsterblichkeit auszudrücken; in den Bildern der Eucharistie und in denen des Todes. An unserer Darstellung nimmt das edle Symbol die gefälligste Form an. Um die Marmorwände des Denkmals schlingen sich in symmetrischen Windungen kräftige Rebzweige mit zartem und voll entfaltetem Weinlaub und niederhängenden Trauben. Zierliche Tiere, Tauben und auch ein Hase, naschen daran. Die beiden großen Pfauen aber bannt das heilige Zeichen: das labarum schwebt zwischen ihnen. Es findet sich an den Sarkophagen der späten Zeit häufiger als früher und verstärkt damit die sakrale Tendenz der späten Sarkophagkunst. Hier ist das Motiv des umkränz-

ten labarum besonders interessant dadurch, daß der Kranz nicht (wie gewöhnlich) mit einem zusammenhaltenden Band schließt, sondern daß ihm als eine Art Schlußstein ein Ei eingefügt ist. Mit der Aufnahme des Eis in den Kreis der Symbole ist wiederum ein sinnlos gewordenes altes Zeichen neu beseelt.

Bachofens Ausführungen ist zu entnehmen, daß vor allem zu etruskischer und frührömischer Zeit das Ei Grabsymbol war und als solches, meist schwarz und weiß zu je einer Hälfte bemalt, den ewigen Wechsel von Tod zu Leben bedeutete und den Gedanken, daß das Eine aus dem Andern in ununterbrochenem Wechsel aufsteige. Das Christentum wandelte die Natursymbolik in Symbole des Geistes und verlegte die Bedeutung des Eis aus dem Bereich der Natur in das des Geistes. Dies konnte im selben Sinn d. i. mit der gleichen Erklärung geschehen, mit der die antike Symbolik die Bedeutung des Eis fand: Das stetig Uebergehende und dabei nie zu Ende Kommende des Eis, von den Alten natursymbolisch gefaßt, wird vom Christentum metaphysisch symbolisiert als der höchste Wunsch, die Hoffnung der Seele, die von Tod zu Leben, zu Seligkeit überzugehen verlangt: Restat spes, quae, quantum mihi videtur, ovo comparatur. Spes enim non pervenit ad rem, et ovum est aliquod, sed nondum est pullus. (Aug. Serm. GV, 8.)

Alle diese Darstellungsmotive sind fein gearbeitet. Geäst, Früchte und Blätter sind voll und rund. Zierlich sind auch Halbpfeiler und Gebälk, eher Zierat als tektonische Motive. Graziös der Deckel mit seiner leichten Einziehung. Diese ikonographischen und stilistischen Motive sind charakteristisch für die Spätzeit, die auch durch die Inschrift, die den Bischof Theodor nennt, bestätigt wird. Indem Agnellus diesen Bischof noch «180 Jahre später» verflucht, gibt er uns das Datum seines Todes mit dem Jahr 688. Der S. stammt also aus dem Ende des VII. Jahrhunderts.

Zu den verhältnismäßig guten Werken der Spätzeit gehören zwei Denkmäler, die am Stilaufschwung ebenfalls Anteil haben. Ihre Symbole bestehen der Hauptsache nach nicht in pflanzlichen Motiven, sondern in Tierbildern. Die beiden S. stehen im Grabmal der Galla Placidia und gelten als Ruhestätten jener kaiserlichen Familie, deren Oberhaupt Placidia war. Indes widersprechen sich die Ansichten darüber so sehr, daß wir Garucci Recht geben müssen, wenn er die Annahme ablehnt, daß die Sarkophage der Kaiserfamilie bestimmt waren.

Er deutet im Gegenteil an, daß sie nur einem späteren Jahrhundert angehören können, und seine Andeutung wird uns zur Gewiß-

heit, wenn wir folgendes erwägen. 1. Die Tatsache, daß die beiden S. (356 und 355) ein Zeichen tragen, das im Occident vor dem VII. Jahrhundert nicht erscheint, nämlich das byzantinische ⳨. 2. Die Darstellung der beiden Werke ist vollständig im Symbol aufgegangen; das entspricht dem Charakter der Spätzeit. 3. Der Stil wird, sobald er ans Pflanzenornament gerät, beseelt (dies stimmt zu unseren oben gegebenen Kennzeichen später Jahrhunderte); er ist dagegen, sobald er sich mit Tierfiguren befaßt, ohne Leben. Das Ornament ist ebenfalls für die Spätzeit typisch, vor Allem das ans Romanische erinnernde Bandflechtwerk.

Wir können somit die beiden Sarkophage in den Kreis der späten Denkmäler aufnehmen. Sie waren — die Exaktheit ihrer Ausführung spricht dafür — besonders geehrten Personen bestimmt und wurden deshalb der Aufstellung im Grab der Galla Placidia gewürdigt. Sie sind beide wieder von monumentalen Dimensionen. Ihre besonderen Merkmale sind: an S. 355 das Lamm auf dem Berg mit den vier Quellen, zu dessen beiden Seiten wieder ein Lamm. Dies die Illustration zu Apokal. VII, 17: Das Lamm in der Mitte vor dem Throne wird sie weiden und zu den Quellen des lebendigen Wassers führen. An S. 356 nur das mittlere Lamm auf dem Berg mit den Quellen.

Diese drei Sarkophage sind die edelsten ravennatischen, deren Kennzeichen das ornamentale Symbol ist. Ihre Zeichen sprechen durch die Feinheit ihrer Ausführung und die Tiefe ihres Gehalts am meisten zu uns. Möge es daher nicht unangebracht erscheinen, wenn wir Einiges aus den Worten anführen, die Bachofen über das Grabsymbol sagt: Das ruhende Symbol und die mythische Entfaltung desselben vertreten in den Gräbern Sprache und Schrift. Zu arm ist die menschliche Sprache, um die Fülle der Ahnungen, welche der Wechsel von Tod und Leben wachruft, in Worte zu kleiden. Nur das Symbol und der sich ihm anschließende Mythus können diesem Bedürfnisse genügen. Das Symbol schlägt alle Saiten des menschlichen Geistes zugleich an . . . Nur dem Symbole gelingt es, das Verschiedenste zu einem einheitlichen Gesamteindruck zu verbinden. Die Sprache reiht Einzelnes aneinander, und bringt nur stückweise zum Bewußtsein, was, um allgewaltig zu ergreifen, notwendig mit einem Blicke der Seele vorgeführt werden muß. Worte machen das Unendliche endlich, Symbole entführen den Geist über die Grenzen der endlich werdenden in das Reich der unendlichen seienden Welt.

ANMERKUNGEN.

[1] G. Dehio und G. v. Bezold: (in »die kirchliche Baukunst des Abendlandes«) ». . . so können wir . . . die behauptete Ausnahmestellung der christlichen Baukunst so wenig anerkennen, daß wir die große geschichtliche Bedeutung, die ihr gewiß zukommt, vielmehr in einer entgegengesetzten Tatsache finden, in der Reduktion . . . der römischen Kompositionsformen.« (Kap. I: Geschichtliche Stellung.)

[2] siehe Index.

[3] Der Katalog ist unternommen nach dem Vorbild des Fickerschen (über das mus. crist. des Laterans) und der Untersuchung selbst zu Grunde gelegt.

[4] Die ausgebildete Formel requiescit in pace findet sich schon früh und wird im catalogo del museo nazionale di Napoli »iscrizioni latine« mehrmals angeführt (Nr. 1968, 1975, 1985 an Fragmenten altchristlicher Inschriften). Das Wort archiepiscopus ist ebenfalls seit den ersten Jahrhunderten gebräuchlich. Siehe Rabanis lib. 1 de Instit. Cleric. cap. 5 und Isidoris lib. 7 Orig. cap. 12; ferner Näheres im Glossarium des Du Cange Bd. 1 unter archiepiscopus.

[5] Liberius I kommt, als sagenhafter Heiliger des 1. Jahrhunderts nicht in Betracht.

[6] Vergl. Rivoira XIV und 1—3, wo von einer Selbständigkeit der »scuola ravennate« Zeugnis gegeben ist.

[7] Abgebildet bei: Venturi Fig. 433 (Text S. 534).

[8] Die feierliche Art der Bestattung des hl. Maximian sowie die seltsamen Schicksale seines Sarkophags schildert Agnellus in einer seiner reizvollsten Stellen.

[9] Ueber die Bestattung des hl. Raynald und über die wunderbaren Schicksale seines Grabmals berichtet Fabri (S. 19).

[10] Die Herleitung und die Entstehung der betr. Szenen sind behandelt in: Stuhlfauth: Die Engel in der altchr. Kunst § 1: Verkündigung, § 2: Huldigung der Magier. Sie sind dort für sich erklärt. Ferner: A. v. Lehner: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Lehner setzt unseren S. ohne Angabe eines Grundes ins V. Jahrhundert.

[11] Ueber die Szene der Heimsuchung besteht eine Kontroverse. Garucci sieht in ihr die Vermählung Marias mit Joseph im Gegensatz zu Lehner.

[12] Näheres über die Kleidung bei Lehner »Marienverehrung«, ferner bei Cumont »les myst. de Mithra«.

ANGABE DER ZUR ARBEIT VERWENDETEN UND DER IN IHR GENANNTEN LITERATUR.

I. Literarhistorik:

Dissertazione epistolare sulla letteratura Ravennate, Ravenna 1749.
Katalog der Bibliotheca Platneriana, Rom 1886.

II. Quellen:

Agnelli liber pontificalis, Mutinae 1708.
Jos. Aloys Amadesii in Antistitum Ravennatum chronotaxim disquisitiones perpetuae, Faventiae 1783.
Ciampini: de sacris aedificiis, Rom 1693.
G. Marini: iscrizioni antiche, Rom 1785.
Catalogo del museo nationale di Napoli.
Gir. Fabri: le sagre memorie di Ravenna antica, Venedig 1664.
Hieron. Rubei: historiarum Revennatum libri X, Venetiis 1572.
Des. Spreti: historici Ravennatis de amplitudiue, eversione et restauratione urbis Ravenna libri III, Ravenna 1793.
A. Tarlazzi: memorie sacre di Ravenna, Ravenna 1852.

III. Allgemeine Geschichte und Kunstgeschichte.

Dehio und Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Cotta, 1892 bis 1901, Stuttgart.
F. X. Kraus: Encyclopädie d. christlichen Altertümer, Freiburg 1886.
— Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg 1897.
G. T. Rivoira: le origine della architettura lombarda, Roma 1901.
A. Venturi: storia dell'arte italiana, Milano 1904.
Schlumberger: l'épopée byzantine.

IV. Kunstgeschichtliche Bearbeitungen; Religionsgeschichtliche Studien; Archäologisches.

W. Altmann: Architektur und Ornament der antiken Sarkophage, Berlin 1902.
J. J. Bachofen: Ueber die Gräbersymbolik der Alten, Basel 1859.
Ch. Bayet: Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en orient, Paris 1879.
Le Blant: les sarcophages de la ville d'Arles.
— les sarcophages chrétiens de la Gaule.

J. Bard: Statistique monumentale de la ville de Ravenna, Paris 1860.
R. Cattaneo: l'architettura italiana.
A. A. Stückelberg: langobardische Plastik, Zürich 1896.
A. Brückner: Ornament und Form der attischen Grabstelen, 1886.
Codex liturgensis ecclesiae Romano-catholicae in epitomen redactus curavit H. A. Daniel, Lipsiae 1847.
Johannes Ficker: Die Apostel, Leipzig, Seemann.
— Das lateranische Museum, Leipzig, Seemann.
Garucci: Storia dell'arte italiana; Tom V. Prato 1879.
R. Grousset: étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens, Paris 1885.
W. Goetz: Ravenna, Leipzig 1901.
v. d. Goltz: Das Gebet in der ältesten Christenheit, Leipzig 1901.
A. v. Lehner: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, Stuttgart 1886. II. Aufl.
F. v. Quast: Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842.
J. R. Rahn: Ein Besuch in Ravenna; Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1866.
Carl Robert: Der antike Sarkophag.
De Rossi: Roma sotteranea cristiana 1864—78 Piante iconogr. e prospettiche di Roma, Roma 1879. Bullettino (siehe unten).
J. Reil: Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904.
G. Stuhlfauth: Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg 1897.
J. Strzygowski: Orient oder Rom, Leipzig 1901.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte.
J. E. Weis—Liebersdorf: Christus- und Apostelbilder, Freiburg 1902.

TAFELN

Die arabischen Ziffern geben die Sarkophage in der Reihenfolge, nach der sie in der eigentlichen Abhandlung (nicht im Katalog) betrachtet sind.

(1b)





Sarkophag in S. Francesco (Gar. 318, 2—5): Die beiden Langseiten.

(2.)



In S. Francesco (Gar. 347, 2—4).

(6.)



Im Dom (Gar. 301,1).

(3)



(9a.)



3. In S. Maria in porto (Gar. 349,1–3)

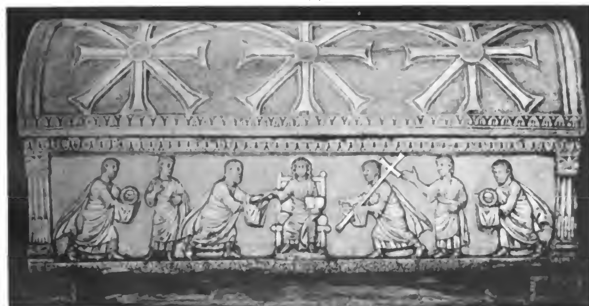
9a. In S. Vitale: Die zwei Schmalseiten zu Gar. 311.

(3.)



Im Grabgarten des Braccioforte (Gar. 344).

(4.)



In S. Apollinare in classe (Gar. 346,2).

(5.)



(4a.)



5. Im Dom. (Gar. 345,1—3)

4a. In S. Apollinare in classe. Rückseite zu Gar. 346.2.

(10)





In S. Apollinare in classe: Sarkophag des Erzbischofs Theodor (Gar. 391,3).

(9.)



(7.)



9. In S. Vitale. Sarkophag des Exarchen Isaac (Gar. 311).

7. Im Dom. (Gar. 337).

(9)



In S. Vitale Sarkophag des Exarchen Isaac (Nach Aufnahme).

(11.)



Im Grabmal der Galla Placidia: Sogenannter Sarkophag des Konstantius (Gar. 355).

(12.)



(12.)



Mausoleum der Galla Placidia.

